

Д. Н. ШМЕЛЕВ

СЛОВО и ОБРАЗ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Научно-популярная серия

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА

Д. Н. ШМЕЛЕВ

СЛОВО И ОБРАЗ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

Москва 1964

СОДЕРЖАНИЕ

Ответственный редактор

А. А. РЕФОРМАТСКИЙ

Дмитрий Николаевич Шмелев

Слово и образ

Утверждено к печати
Редколлегией научно-популярной литературы Академии наук СССР

Редактор Издательства *Е. И. Володина*
Технический редактор *И. А. Макагонова.* Художник *Е. П. Пожарская*

Сдано в набор 23/XI 1963 г. Подписано к печати 27/I 1964 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Печ. л. 3,75=6,15 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 6,4.
Тираж 25000 экз. Т-02416. Изд. № 2434. Тип. зак. № 2940
Темплан НПЛ 1964 г. № 97

Цена 20 коп.

Издательство «Наука». Москва, К-62, Подсосенский пер., 21

2-я типография Издательства «Наука», Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЯЗЫКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Язык — это не только основное средство общения людей, средство формирования мыслей, выражения чувств, желаний и т. д., но также и та реальная внешняя форма, в которую облекаются образы художественной литературы.

Становясь средством оформления образов, язык включается в систему выразительных средств искусства. В многочисленных высказываниях писателей подчеркивается роль языка в художественном произведении. «Мы теперь стараемся,— писал, например, А. Н. Островский,— все наши идеалы и типы, взятые из жизни, как можно реальнее и правдивее изобразить до самых мельчайших бытовых подробностей, а главное, мы считаем первым условием художественности в изображении данного типа верную передачу его образа выражения, т. е. языка и даже склада речи, которыми определяется самый тон роли» [1]. «Основным материалом литературы,— отмечал Горький,— является слово, оформляющее все наши впечатления, чувства, мысли. Литература — это искусство пластического изображения посредством слова» [2].

По свидетельству А. Н. Толстого, для него, когда он после февральской революции «обратился к теме Петра Великого», большое значение имело ознакомление со ста-

---

[1] А. Н. Островский. Полное собрание сочинений. М., Гослитиздат, т. XVI, 1954, стр. 179.

[2] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах. М., Гослитиздат, т. XXVI, 1953, стр. 387.

рыми русскими актами. «В новой работе,— вспоминает писатель в «Краткой автобиографии»,— мне много помог покойный историк В. В. Каллаш. Он познакомил меня с архивами, с актами Тайной канцелярии и Преображенского приказа, так называемыми делами «Слова и Дела». Передо мной во всем блеске, во всей гениальной силе раскрылось сокровище русского языка. Я, наконец, понял тайну построения художественной фразы: ее форма обусловлена внутренним состоянием рассказчика, повествователя, за которым следует движение, жест и, наконец,— глагол, речь, где выбор слов и расстановка их адекватны жесту» [3]. Неудивительно, что вопросы, связанные с анализом языка и стиля художественных произведений, привлекают к себе внимание не только литературоведов и лингвистов, но и широких кругов читателей. Однако нужно сразу же отметить, что не только приемы этого анализа, но и его задачи в ряде случаев понимаются весьма различно.

Прежде всего уже самое обозначение «язык писателя» может относиться к разным явлениям: «когда говорят о «языке писателя», о «языке художественной литературы», о «языке литературного произведения»,— пишет В. В. Виноградов,— то слово «язык» употребляется здесь в двух совершенно различных смыслах: 1) в смысле «речи» или словесного «текста», частично отражающих или воплощающих общую систему того или иного национального (общенародного) языка, и 2) в смысле «языка искусства», т. е. системы средств словесно-художественного выражения» [4]. Поэтому и исследование языка художественного произведения может вестись, по сути дела, в совершенно различных планах. Во-первых, поскольку «язык» любого произведения художественной литературы представляет собой одно из проявлений общенародного языка, естественно, что при изучении языка определенной эпохи языковеды обращаются к литературным произведениям этой эпохи, извлекая из них необходимый материал. Это не является, конечно, само по себе анализом языка рассматриваемого

---

[3] А. Толстой. Собрание сочинений в десяти томах. М., Гослитиздат, т. 1, 1958, стр. 5.

[4] В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы). IV Международный съезд славистов. Доклады. Изд-во АН СССР. М., 1958. стр. 7.

произведения именно как художественного произведения, как «произведения искусства». Это — изучение тех или иных явлений общенародного языка на материале определенного произведения. Самый принцип классификации языковых фактов не направлен здесь на их рассмотрение как взаимосвязанных элементов системы индивидуального художественного произведения.

Поэтому, когда, например, из произведения современного романиста извлекаются слова «с уменьшительными и увеличительными суффиксами» и рассматриваются их значения [5], то это, по существу, не «изучение языка писателя», а изучение значения этих суффиксов в современном языке, изучение, произведенное на материале отдельного конкретного произведения. Или когда в работе о языке и стиле «Евгения Онегина» приводятся списки «согласованных и несогласованных определений» (счастливых свиданий, невинной девы, с тайной тоской, суровым поведеньем и т. д. и обман неопытной души, надежды сердца, негу жизни, тоска любви и т. д.) [6], то, несмотря на намерения исследователя, это вряд ли можно отнести к изучению «языка и стиля» произведения Пушкина именно как художественного произведения. Приведенные вне художественного контекста, эти словосочетания свидетельствуют только о том, что в романе «Евгений Онегин», как и в других произведениях XIX и XX вв., встречаются и согласованные и несогласованные определения. Видимо, это факт общенародного языка, а не «языка и стиля» данного конкретного произведения.

Во-вторых, язык художественных произведений может изучаться с точки зрения истории литературного языка. «Язык писателя» рассматривается тогда как в какой-то степени индивидуальное, но закономерное отражение тенденций в развитии общелитературного языка эпохи, «язык» литературных произведений служит для уяснения конкретных особенностей этого развития. С этой точки зрения весьма существенно, как оценивались теми или

---

[5] См., например, статью С. А. Колтакова «Разговорно-просторечная лексика эмоциональной оценки в повествовательном языке романа М. А. Шолохова «Тихий Дон»».— «Русский язык в школе», 1959, № 5, стр. 35—36.

[6] А. Ф. Ефремов. Язык и стиль романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин».— «Русский язык в школе», 1959, № 5, стр. 24, 26.

иными писателями различные языковые средства, какие из этих средств (например, какие слои лексики или синтаксические конструкции) отвергались ими или же, наоборот, привлекались из других функционально-речевых стилей или просторечья, то, насколько теоретические пожелания и конкретная речевая практика отдельных авторов влияли на развитие общелитературного языка. В произведениях художественной литературы мы можем найти интересные и важные для истории языка данные, касающиеся отдельных слов или оборотов, например о том, когда или в какой среде возникло то или иное слово, о его значении и стилистической окраске в определенную эпоху и т. д. Ср.: «Вот как мы этих ученых надули (провели, в дураки ввели. Это слово самое коренное бурсацкое, но, как слышу, вышло из своего круга и пошло далее),— почти кричал в радости брат Петрусь» (Квитка-Основьяненко. Пан Халявский); «— Вы знаете, что такое финиш? — Финиш? Это что-то лошадиное, кажется? Что-то такое на скачках? — Да, на скачках. Финишем называются последние сто сажен перед верстовым столбом» (Куприн. Молох); «С ним случилось то, что называется у игроков метким словечком: «заколодило»» (Куприн. По заказу); «В истории гражданской войны это был первый, как его называли, «рейд» в тылах противника» (А. Толстой. Хождение по мукам); «В такие минуты смятения бесценную помощь сочинителю оказывала чугунная обогревательная печурка, буржуйка — в просторечии тех лет...» (Леонов. Вор) и многие другие. Совершенно ясно, что подобные сведения, извлекаемые из художественной литературы, при возможности их «перекрестной проверки» могут быть ценными для лексикологии, для стилистики общелитературного языка. Но при лингвистическом анализе стиля конкретного произведения они должны быть восприняты только в связи с другими средствами изобразительности, причем их историческая достоверность окажется менее существенной, чем то, насколько они во взаимодействии с другими языковыми средствами служат для обрисовки быта эпохи, характеров, драматических ситуаций и т. д. И с точки зрения особенностей стиля писателя будет важным определить именно их конкретное назначение в контексте, а не историческую (или территориальную и т. д.) подлинность. В зависимости от стиля произведения, от авторской интонации подобные комментарии могут представляться

то более «объективными», то более индивидуальными, как, например, в таком случае: «А Степан Аркадьич был не только человек честный (без ударения), но он был честный человек (с ударением), с тем особенным значением, которое в Москве имеет это слово, когда говорят: че́стный деятель, че́стный писатель, че́стный журнал, че́стное учреждение, че́стное направление, и которое означает не только то, что человек или учреждение не бесчестны, но и то, что они способны при случае подпустить шпильку правительству» (Л. Толстой. Анна Каренина). Понятно, что такие замечания не могут быть признаны отражением объективных фактов языка эпохи (и, например, использованы как свидетельство особого значения, которое имело слово *честный* в Москве в зависимости от ударения). Это лишь один из языковых приемов, используемых автором для обрисовки изображаемой среды. Поэтому степень «объективности» не может служить критерием художественной оправданности таких комментариев в тексте.

Столь же различны задачи, стоящие перед анализом языка художественного произведения и историей литературного языка при рассмотрении, например, неологизмов самого писателя. Совершенно неправильным было бы оценивать новообразования писателя с точки зрения того, вошли ли они в дальнейшем в общелитературный язык или нет. Индивидуальные неологизмы писателя — это такие новообразования, появление которых обусловлено определенным контекстом. Будучи прикреплены к этому контексту, выполняя в нем известную экспрессивно-смысловую функцию, они могут никогда не выйти (и обычно не выходят) за его пределы. Однако этим никак не определяется степень их художественной оправданности и выразительности в данном контексте. Они несут определенную художественно-выразительную нагрузку именно в нем и совсем не предназначены для пополнения общеязыкового состава, подобно тому как метафоры, сравнения художественного произведения не создаются специально для того, чтобы непременно войти в общеязыковую фразеологию. Если удачные выражения, меткие фразы писателя (например, Крылова, Грибоедова) становятся материалом цитирования, то не нужно тем не менее забывать, что эти так называемые «крылатые слова» имеют в художественном произведении, откуда они взяты, свою собственную, никак не связанную с этим цитированием, художественную

функцию. Также могут получить широкое распространение и отдельные новообразования писателей (ср. «прозаседавшиеся» Маяковского), но чаще всего они остаются одним из средств выразительности именно в своем, индивидуальном контексте, а фактом общего языка являются только в том отношении, что подчинены его грамматическим нормам и следуют его словообразовательным моделям. Как раз когда писатель преследует цель ввести новое слово в литературный язык, т. е. дать обозначение какому-то новому понятию или явлению действительности,— созданный им неологизм менее интересен для изучения языка художественного произведения именно как художественного произведения. В этом смысле выявление, например, неологизмов Карамзина в его произведениях не относилось бы, по существу, к изучению стиля этих произведений. В то же время новообразования Маяковского — это элемент именно стиля его художественных произведений. Дело не только (и не столько) в том, что новые слова Карамзина вошли в общелитературный язык и растворились в нем, в то время как новообразования Маяковского остались и останутся в своем подавляющем большинстве индивидуальными новообразованиями автора. Существенно то, что неологизмы Карамзина — это не экспрессивно-стилистические, контекстные новообразования, их создание — это не поиски средств выразительности именно для данного конкретного контекста, а «объективное» словотворчество, направленное на обозначение новых или впервые осознанных явлений и понятий. Образ автора, конструируемый писателями карамзинской школы,— это образ вдумчивого, ласкового, доброжелательного собеседника с «добрым, нежным сердцем», ведущего задушевную беседу с читателем[7]. Он не стремится поразить читателя какими-то стилистически неожиданными оборотами. Он ищет новых, но устойчивых форм проникновения в «вечные» индивидуальные настроения и переживания, круг которых весьма узок и которые даны почти в одной стилистической тональности. Неологизмы Маяковского — это область не лексикологии, а стилистики художественной литературы, потому что поэт — глашатай нового — создает не новые слова, а новые эмоциональные контексты. Поэтому даже

[7] Ср. Г. А. Гуковский. Русская литература XVIII века. М., 1939, стр. 505—506.

отграничение собственно неологизмов Маяковского от различных пластов необщеупотребительной и внелитературной лексики, вводимой им в свои стихотворения, оказывается не всегда возможным. Вместе с тем рассмотрение всех этих элементов его лексики в их функционально-экспрессивном назначении имеет важное значение для понимания его «языка и стиля». «Голос» поэта, звучащий в его стихах, в значительной мере обусловливается этими элементами.

Роль индивидуально-стилистических новообразований в произведении может быть весьма различна: они могут характеризовать тот или иной персонаж, резче оттенять мысль автора, служить членом образного противопоставления и т. д.,— всегда останавливая на себе внимание, благодаря своей новизне и необычности. Они отличаются от неологизмов общелитературного языка тем, что последние, входя в общее употребление, перестают быть неологизмами. Нередко слово, являющееся неологизмом для одного поколения, становится историзмом для ближайших последующих (ср. *земский врач, конка, газовое освещение* и т. п.; также — *продналог, продразверстка, раскулачивать, беспризорник, наркомпрос* и др.). Индивидуально-контекстные неологизмы всегда остаются для нас неологизмами, даже если были употреблены писателем начала XIX в., они и в современном языке воспринимаются как новообразования. Новообразования могут возникать независимо у различных авторов (поскольку словообразовательные модели остаются теми же), но каждый раз они воспринимаются именно как индивидуально-контекстные новообразования.

Все сказанное, конечно, не означает, что язык художественного произведения должен рассматриваться вне четкого соотношения с литературным языком, его историей и его грамматическими и лексическими нормами. Анализ языка писателя немыслим без ясного понимания тех общеязыковых норм, которые действуют в данную эпоху. Только на фоне общеязыкового выражения *как мухи мрут* (ср. у Гоголя: «и вы говорите, что у него, точно, люди умирают в большом количестве?» — «Как мухи мрут» — разговор Чичикова с Собакевичем в «Мертвых душах») становится ясным весь комизм (и разоблачающий «подтекст») ответа «попечителя богоугодных заведений» Земляники на вопрос Хлестакова о больных, произносящего: «С тех пор,

как я принял начальство,— может быть, вам покажется даже невероятным,— *все как мухи выздоравливают*» (Ревизор). Самый выбор писателем тех или иных языковых средств может быть вполне правильно оценен только в контексте литературного языка соответствующей эпохи. В то время как для нашего восприятия такие строчки из «Евгения Онегина», как

Зима!.. Крестьянин торжествуя
На дровнях обновляет путь,

не содержат каких-либо несовместимых или разностильных слов,— современная Пушкину критика протестовала именно против такого смешения, против сочетания слов (*торжествуя* и *дровнях*), которые для литературной традиции того времени представлялись относящимися к разным и несовместимым стилям языка. И характерной особенностью «языка и стиля» Пушкина была как раз ломка искусственных преград, разграничивающих по жанрам круг охватываемой литературой действительности.

Не приходится говорить о том, что многие слова, их значения или даже грамматические формы, представляющиеся нам устаревшими, не были таковыми для писателей XVIII и даже XIX в. Так, когда мы встречаем у писателей XVIII и первой половины XIX в., например, старую падежную форму «на земли» (вместо современной «на земле»), было неправильно приписывать ей какую-либо стилистическую функцию. Это не дань «возвышенному» стилю речи (или стремлению пародировать этот стиль), это — форма, еще сохранявшаяся в живом литературном языке того времени. Эту форму находим, между прочим, в предложении, завершающем 1-й том «Мертвых душ» Гоголя: «...летит мимо все, что ни есть на земли...».

В настоящее время формы сравнительной степени, вроде «крепчае», «скоряе», «смеляе» (вместо «крепче», «скорее», «смелее»), сохраняются в севернорусских диалектах. В литературе XIX—XX вв. они встречаются лишь в речи персонажей как определенные диалектизмы, сигнализирующие о нелитературности, о «местном колорите» их речи: «— О-ух! Вороти крепчае, Митюк!» (Горький. На плотах); «— Мырнул бы кто-нибудь, кто посмеляе,— посоветовал робкий голос» (Куприн. Бредень) и т. п. Совсем другими причинами обусловлено появление подобных форм

в литературе XVIII в. В литературном языке того времени эти формы, конкурируя с формами на *-ее*, сохранялись в непосредственной речи самих носителей литературного языка, в том числе таких писателей, как Сумароков, В. Майков и др.

Оправданное само по себе стремление выйти при анализе языка художественного произведения за рамки нейтральной фиксации лингвистических фактов иногда приводит, однако, к другой ошибке. Своеобразный лексико-грамматический разбор произведения сопровождается в некоторых исследованиях чем-то вроде идейно-тематических комментариев, причем отдельным элементам языка приписывается какое-то (конечно, несвойственное им самим по себе) «тематическое» значение. Это значение, по существу, извлекается из общего содержания текста. Употребление писателем тех или иных групп слов, тех или иных синтаксических конструкций истолковывается тогда в зависимости от идеи и стиля произведения, от развития сюжета и т. д. Вот как, например, анализируется в одной работе речь крестьянки Анны в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева (глава «Едрово»): «Речь Анны заключает в себе различные смысловые оттенки, с разными конструктивными элементами... Рассмотрим их в контексте: «Меня зовут Анною, а ноша моя не тяжела. Хотя бы и тяжела была, я бы тебя, барин, не попросила мне пособить». В первом сложно-подчиненном (? — *Д. Ш.*) предложении (*меня зовут Анною, а ноша...*) автор с помощью союза *а* присоединяет предложение (*а ноша моя...*), которое подготавливает восприятие последующего, сложноподчиненного предложения (*хотя бы...*). Недоверие к барину подчеркивается содержанием главного предложения (*я бы тебя...*) и усиливается сочетанием с предшествующим условным предложением (*хотя бы...*). Здесь имеется не простое разъяснение в придаточном предложении, а своего рода словесный поединок между ними, противоречие (*хотя бы и тяжела была, я бы тебя ... не попросила*), способствующее выражению высокой степени недоверия к «господам». Союз *и* (*хотя бы и*), поставленный впереди сказуемого, усиливает оттенок недоверия» [8]. Ненужность и неестественность такого анализа очевидна.

[8] М. П. Якубович. О языке и стиле «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. Сб. «Изучение языка писателя». Л., 1957, стр. 58—59.

В работе, посвященной лексике повести М. Горького «Детство», отмечено, что люди и их поведение в повести часто сравниваются с животными, птицами, рыбами, насекомыми [9]. Автор указывает: «Это самый характерный тип сравнения в повести «Детство», что также мотивировано жизненными наблюдениями и познаниями Алеши» [10]. Но просматривая другие произведения Горького, мы обнаруживаем, что и там этот «тип сравнения» является преобладающим при описании людей, их внешнего вида и движений. Так, из рассказа «Бывшие люди» можно привести такие примеры: «Когда он [Кувалда] сердился, ноздри большого, горбатого, красного носа широко раздувались и губы вздрагивали, обнажая два ряда крупных, как у волка, желтых зубов»; «Вертясь около него, как вьюны, они толкали его, вскакивали к нему на спину, хлопали его по лысине, хватали за нос» (об учителе и детях); «Являлся механик Павел Солнцев, чахоточный человек лет тридцати. Левый бок у него был перебит в драке, лицо желтое и острое, как у лисицы, кривилось в ехидную улыбку»; «Сколько уже он [Кувалда] создал остроумных комбинаций падения и всяческих увечий, глядя на Петунникова, лазившего по лесам, как паук по своей сетке» (ср.: «Молоденький паучок имеет хорошую выдержку,— заметил Объедок, подробно проследив все действия и движения Петунникова-младшего»); «Вошел Тяпа́, держа голову, как козел, собравшийся бодаться»; «И, вцепившись в ворот Петунникова, Кувалда швырнул его, как котенка, к двери»; «Остальные —все молчаливые и темные фигуры — сидели и лежали в разнообразных позах, лохмотья делали их похожими на безобразных животных, созданных силой, грубой и фантастической, для насмешки над человеком» (ср. ответ старика-тряпичника Тяпы́ купцу Петунникову в конце рассказа: « — Ты кто? — крикнул Петунников.— Ты кто? — Человек,— раздался глухой хрип») и др.

Можно обнаружить далее, что жизнь обитателей ночлежки ротмистра Кувалды описывается на фоне жалких лачуг Въезжей улицы, трактира Вавилова, где они пропивают свои скудные заработки, и — играющего такую большую роль в повествовании — строящегося завода куп-

[9] С. Г. Ильенко. Лексика повести М. Горького «Детство».— Сб. «Изучение языка писателя», Учпедгиз. Л., 1957, стр. 210—213.
[10] Там же, стр. 210.

ца Петунникова. Этот фон как бы постоянно присутствует в рассказе, причем постройки также сравниваются с животными или людьми или — чаще — характеризуются глаголами, напоминающими об одушевленных существах: «Въезжая улица — это два ряда одноэтажных лачужек, тесно прижавшихся друг к другу...»; «Мутно-зеленые от старости стекла окон домишек смотрят друг на друга взглядами трусливых жуликов»; «Крыша, наклонившаяся на улицу, еще более увеличивала его плачевный вид — казалось, что дом нагнулся к земле и покорно ждет от судьбы последнего удара, который превратит его в бесформенную груду полугнилых обломков»; «Серый деревянный трактир Вавилова, с кривой крышей, поросшей мхом, оперся на одну из кирпичных стен завода и казался большим паразитом, присосавшимся к ней»; «И сегодня, как всегда, перед глазами Аристида Кувалды торчит это красное здание, прочное, плотное, крепко вцепившееся в землю, точно уже высасывающее из нее соки. Кажется, что оно холодно и темно смеется над ротмистром зияющими дырами своих стен». Характерна самая направленность этих уподоблений: «тесно прижавшихся друг к другу», «взглядами трусливых жуликов», «покорно ждет от судьбы последнего удара» и т. д.— все здесь сопоставлено с судьбой самих обитателей ночлежки, все подчеркивает их спаянность с окружающей обстановкой, их зависимость от нее. Ср. еще: «Осеннее солнце старательно грело лохмотья этих людей, подставивших ему свои спины и нечесаные головы — хаотическое соединение царства растительного с минеральным и животным. В углах двора рос пышный бурьян — высокие лопухи, усеянные цепкими репьями, и еще какие-то никому не нужные растения услаждали взоры никому не нужных людей...»

Однако было бы неправомерным утверждать, что и приведенные выше сравнения звучат в этой общей эмоционально-смысловой гамме или же мотивированы «наблюдениями и познаниями» описываемых персонажей. Их функция, так сказать, контекстно-изобразительная, а не идейно-тематическая. Тот же тип сравнения характерен для многих произведений Горького. Вот несколько примеров из рассказа «Челкаш»: «Его [Челкаша] бурые усы, густые и длинные, то и дело вздрагивали, как у кота, а заложенные за спину руки потирали одна другую, нервно перекручиваясь длинными, кривыми и цепкими

пальцами. Даже и здесь, среди сотен таких же, как он, резких босяцких фигур, он сразу обращал на себя внимание своим сходством с степным ястребом, своей хищной худобой и этой прицеливающейся походкой, плавной и покойной с виду, но внутренно возбужденной и зоркой, как лёт той хищной птицы, которую он напоминал»; « — Ну? — сурово спросил Челкаш. Он кипел и вздрагивал от оскорбления, нанесенного ему этим молоденьким теленком, которого он во время разговора с ним презирал, а теперь сразу возненавидел...»; «Шум в трактире сливался в одну ноту, и казалось, что это рычит какое-то огромное животное...»; Челкаш «сухой, длинный, нагнувшийся вперед и похожий на птицу, готовую лететь куда-то...»; «Гаврила рванулся раз, два — другая рука Челкаша змеей обвилась вокруг него...»; «Но он не сделал пяти шагов, как Гаврила кошкой изогнулся, вскочил на ноги и, широко размахнувшись в воздухе, бросил в него круглый камень...»; «Но вот из дождя снова появился бегущий Гаврила, он летел птицей; подбежал к Челкашу, упал перед ним и стал ворочать его на земле».

Совершенно очевидно, что эти сравнения, являясь характерными для стиля Горького, не создают, однако, какого-либо «непрерывного образа», как и аналогичные сравнения в рассказе «Бывшие люди» и в повести «Детство».

Точно так же ясно, что рассмотрение сравнений писателя не имеет никакого отношения к «изучению лексики» его произведений. Это — изучение одной из выбранных более или менее случайно сторон его стиля. Это — материал для последующего сопоставления с другими средствами художественной выразительности в его произведениях. Насколько подобный материал отразит какие-либо общие черты стиля писателя — зависит, в конечном счете, от того, насколько удачным оказался выбор этого материала с точки зрения его конструктивной роли в образном строе данного произведения.

Иногда стремление видеть в тех или иных частных «речевых средствах» художественного произведения прямолинейное воплощение определенных идей приводит к бездоказательным утверждениям. Например, в книге Н. Д. Молдавской «Изучение языка художественных произведений в X классе» сообщается, что «в контексте произведений Горького такие метафорические сочетания, как *пламя страсти, битва жизни, жажда бури, демон бури, фа-*

кел великой любви к людям, мрак жизни, безумство храбрых, были выражением растущего революционного настроения народа, пришедшего в движение, проснувшегося к активной политической борьбе трудящихся масс» [11]. Ясно, что сами приведенные словосочетания никак не являются «выражением» столь широкого содержания.

Приемы анализа языка художественной литературы, оценка роли тех или иных речевых средств в художественных произведениях не являются, таким образом, бесспорными и четко очерченными. Трудности, связанные с этим анализом, как отмечалось выше, в ряде случаев обусловливаются недостаточно ясным определением самого объекта исследования. Иногда исследование лексики или грамматического строя общенародного языка, одним из проявлений которого является язык художественных произведений, истолковывается как изучение «языка и стиля» писателя. В то же время довольно ясно вырисовывается относительная безрезультатность попыток анализировать язык литературно-художественного произведения с точки зрения тех категорий общенародного языка, которые, естественно, находят свое воплощение и в каждом произведении, написанном на данном языке. В конце концов здесь также всегда происходит подмена изучения речевого строя произведения как внешней формы художественного произведения изучением некоторых закономерностей общелитературного языка на материале того или иного текста. Художественная специфика именно данного конкретного, индивидуального текста остается, по существу, невыявленной и даже посторонней при таком анализе. Не может, конечно, помочь в таком случае и внешнее соотнесение тех или иных чисто языковых форм с идейным содержанием произведения.

Смешение различных «планов» исследования художественной формы литературного произведения, наивное обращение непосредственно от того или иного языкового факта к идейному содержанию произведения наблюдается не только в работах некоторых лингвистов, но также и литературоведов. Поэтому принципиально важным представляется то различение «внутренней» и «внешней» формы

---

[11] Н. Д. Молдавская. Изучение языка художественных произведений в X классе. М., Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1958, стр. 48.

литературно-художественного произведения, которое было намечено еще А. Потебней [12] и в последнее время развивается в теоретических работах наших литературоведов, отмечающих, что «...язык есть форма по отношению к образу, как образ есть форма по отношению к идейному содержанию произведения» [13]; что «...художественная речь выступает как *форма* выражения *образного* содержания, в то время как образное содержание соотносительно, как форма, с *идейным* содержанием» [14].

Все языковые элементы художественного произведения находятся во взаимодействии друг с другом и зависят от того содержания, выражению которого они служат. Поэтому они, естественно, должны изучаться как элементы сложного целого. Но это вовсе не означает, что изучение одних сторон языка произведения немыслимо без изучения всех остальных.

Исследуя «язык» художественного произведения, мы исследуем не все стороны его художественной формы, а только речевые средства, использованные писателем для оформления художественного образа. Следовательно, язык художественного произведения анализируется не сам по себе, а как форма образа; другими словами, исследуется то, как общеязыковые средства используются автором для создания индивидуально-неповторимой образной структуры конкретного произведения. Естественно, художественный образ неотделим от того содержания (или идейного содержания, как говорят некоторые литературоведы), по отношению к которому он выступает как форма. В процессе чтения литературно-художественного произведения его содержание, внутренняя форма (образы) и внешняя форма (язык) не воспринимаются как-либо порознь; нет смысла повторять хорошо известную истину, что содержание художественного произведения не существует отдельно от формы. Но странно было бы не видеть различия между непосредственным восприятием произведения и его изучением. Изучение всякого материала требует прежде всего его расчленения. Правильное научное расчленение

---

[12] А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 30.

[13] Л. И. Тимофеев. Проблемы теории литературы. М., 1955, стр. 79.

[14] И. И. Виноградов. Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд-во МГУ, 1958, стр. 186.

изучаемого предмета уже само по себе предполагает понимание взаимосвязи анализируемых частей, их места и роли в составе целого.

Неудовлетворительность отдельных исследований, посвященных языку художественной литературы, вызывает иногда скептическое отношение вообще к проблемам лингвистического анализа художественного текста. В происходившей в 1958—1959 гг. на страницах журнала «Вопросы литературы» дискуссии о взаимоотношении слова и образа подверглась сомнению правомерность изучения языка художественного произведения как той формы, в которой выступает художественный образ. В статьях В. Назаренко («Вопросы литературы», 1958, № 6 и 1959, № 10) образы и объявлены «языком» литературы, т. е. той последней реальной формой, которая делает словесное произведение произведением искусства. Тот «язык», который «доносит» до читателя эти образы, т. е. слова и их сочетания, по мнению В. Назаренко, являются уже не элементом формы, а лишь «оболочкой»,— «донеся до нас образы, они как-то отодвигаются в сторону» [15]. В. Назаренко отмечает, что «писатель всегда и непременно широко и разветвленно мыслит образами самой жизни, создает в своем воображении как бы «проект» будущего произведения (часто очень подробный) до того, как будет написана книга» [16]. Однако «образы самой жизни» до того, как они были выражены средствами языка, естественно, не являются еще элементом литературного произведения. В данном же случае речь идет не об изучении исследователем истории создания художественных произведений, а об анализе их стиля. Исследователю стиля писателя приходится анализировать не какое-то «дословесное мышление» писателя, а реальную художественную данность — уже написанную книгу. Образы, которыми «мыслил» писатель, для нас доступны лишь постольку, поскольку они нашли свое воплощение (и художественное оформление) в словах реального языка. Поэтому своеобразие образной структуры художественного произведения не может быть полностью понято в отрыве от той «внешней формы» (языка), в которой образы находят свое единственное и неповторимое выражение.

---

[15] «Вопросы литературы», 1959, № 11.
[16] «Вопросы литературы», 1959, № 10, стр. 114.

Для того чтобы образ не остался вещью в себе — открытой только одному автору, но не ощутимой читателем,— он должен быть выражен словами.

Тот или иной образ может быть связан для самого писателя с целым сплавом самых разнообразных — и отчетливых, и смутных — представлений и переживаний. Найти словесную форму этим переживаниям — это значит прежде всего оформить самый «образ»: отказаться от многих его граней, от многих ассоциаций, которые останутся за пределами слова. Но находя нужные слова, фразы, нужные интонации фраз, писатель находит новые грани этого образа, делает возможными новые эмоционально-смысловые ассоциации — новые в том смысле, что они являются уже художественной реальностью, той реальностью, которая — в случае удачи — должна вызвать у читателя какие-то аналогичные переживания.

Как свидетельство независимости «образов» художественного произведения от «речевой оболочки» иногда приводятся высказывания самих писателей о «невозможности выразить» что-то словами. Знаменитое стихотворение Тютчева «Silentium» («Молчи, скрывайся и таи и чувства и мечты свои. Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя?») — это далеко не единственная жалоба на бессилие человеческого языка. Однако именно средствами языка — и только этими средствами — располагает художник слова. Поэтому все содержание литературного произведения неизменно связано с его речевым оформлением — даже тогда, когда образы как бы раздвигают для читателя свою внешнюю, словесную форму. Читатель может «восстановить» и постоянно «восстанавливает» какие-то отсутствующие в произведении детали. Но для этого именно самый текст произведения должен быть организован так, чтобы «недостающее» воспринималось как что-то недосказанное и поэтому требующее «восстановления». Следует отметить, что самые ссылки на «невыразимость» чего-либо, когда они встречаются в художественном произведении, часто приобретают там значение своеобразного художественного приема. Он направлен на создание нужного впечатления от описываемого; его применение свидетельствует как раз о многообразии *словесных* средств, при помощи которых может быть оформлен художественный образ. Вот несколько примеров: «Шли они — и целая страна, радостная, прекрасная, солнечная, простиралась под ними:

и каменистые горбы острова..., и туманно-лазурные, еще по-утреннему зыбкие массивы Италии, ее близких и далеких гор, красоту которых бессильно выразить человеческое слово...» (Бунин. Господин из Сан-Франциско); «Опишу ли я эту бурю? Сумею ли? Нет и нет. Я не найду для нее на человеческом языке ни эпитетов, ни сравнений, ни уподоблений. Да и вообще ураган неописуем» (Куприн. Мыс Гурон). Совершенно ясно, что утверждение о «неописуемости» красоты гор или урагана является в этих случаях своеобразной «риторической формулой». Нередко фраза о «бессилии» слов следует после развернутого словесного описания, звуча чем-то вроде завершающего аккорда, усиливающего переданное настроение, например:

«Монте-Карло действительно одно из самых очаровательных местечек на земном шаре. По-моему, оно даже слишком, даже чересчур красиво; оно напоминает собою женщину совершенной, божественной красоты, которая к тому же очень искусно и без нужды раскрасилась, отчего и вся ее торжествующая прелесть стала приторно сладкой, неправдоподобной, утомительной и надоедливой. Многие писатели пробовали словами описать эту знаменитую лазурную конфету. Но тщетно. Цветная олеографическая открытка скажет больше и вернее» (Куприн. Система).

Ср. в рассказе Горького «Калинин» (из цикла «По Руси»), где сама эта формула кладется в основу развернутой метафоры, завершающей цепь других связанных между собой эмоциональных метафор:

«В бурные осенние дни на берегу моря как-то особенно весело и бодро: песни ветра и волн, быстрый бег облаков, и в синих провалах неба купается солнце, как увядающий чудесный цветок,— в этом видимом хаосе чувствуешь скрытую гармонию нетленных сил земли — маленькое человечье сердце объято мятежным пламенем и, сгорая, кричит миру:

— Я тебя люблю!

Страшно хочется жить,— так жить, чтоб смеялись старые камни и белые кони моря еще выше вставали бы на дыбы; хочется петь хвалебную песню земле, чтоб она, опьянев от похвал, еще более щедро развернула богатства свои...

Но слова тяжелы, точно камни, убивая фантазию, они ложатся над трупом ее серым холмом,— смотришь на себя пред этой могилой и смеешься над собою».

Упоминания о недостаточности слов или об отсутствии у писателя соответствующих словесных «красок» для изображения тех или иных явлений внешнего мира, чувств и т. д. встречаются и в древнерусской литературе. Они нередки у поэтов XVIII в. и выступают обычно в форме риторических вопросов, обращений к музе, читателям и т. п. Например:

Но где, о муза, где возьму такую краску,
Дабы живее мог я зависть описать?

В. Майков. Собака на сене

Но где возьму черты
Представить страх, какой являла вся Природа,
Увидев Душеньку в пространстве темноты,
Оставшу без отца, без матери, без рода.

Богданович. Душенька и т. п.

Ссылаясь на свое «бессилие» изобразить что-то, Гоголь иногда подчеркивает комизм ситуации. Подобные ссылки находим, в частности, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Например: «Городничий давал ассамблею! Где возьму я кистей и красок, чтоб изобразить разнообразие съезда и великолепное пиршество?» Любопытна неожиданная конкретизация метафорического обозначения «перо» в таком примере: «Нет!... не могу!... Дайте мне другое перо! Перо мое вяло, мертво, с тонким расщепом для этой картины!»

Можно отметить шутливое обыгрывание этой же темы в одном из ранних рассказов Чехова («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь»). Перед тем, как сообщить о том, что лодка с майором Щелколобовым и его молодой женой перевернулась, автор замечает: «Произошло то, чего не в состоянии изобразить даже художник, побывавший в Италии и обладающий самым пылким воображением...»

Не приходится доказывать, что в художественном произведении всегда имеет особое значение не только то, что́ говорится, но и ка́к об этом говорится. Передача того же самого содержания иными словами и в повседневной речи может значительно изменить восприятие сказанного. Вот один из возможных примеров, наглядный благодаря «арифметическому тождеству» того, что выражено здесь разными словами. В рассказе Катаева «Сон» сообщается

о том, как командир дает распоряжение об отдыхе своим переутомленным бойцам: « — Всем спать, всем без исключения, всему корпусу! — весело повышая голос, сказал он.— Дается ровно двести сорок минут на отдых. Он не сказал: четыре часа. Четыре часа — это было слишком мало. Он сказал: двести сорок минут. Он дал максимум того, что мог дать в такой обстановке» (В. Катаев. Сон).

Доказывать, что словесная форма литературного произведения не оказывает влияния на восприятие его содержания, столь же бесплодно, как утверждать, что слова вообще безразличны для нашего восприятия окружающей действительности.

Нетрудно заметить, что те же предметы, те же явления приобретают для нас какой-то новый смысл, когда мы узнаем их названия. А. Н. Толстой в своей фантастической повести так изобразил своеобразное «открытие», сделанное человеком, попавшим на Марс: «Лось пошел к озеру по знакомой дорожке. Те же стояли с обеих сторон плакучие лазурные деревья, те же увидел он развалины за пятнистыми стволами, тот же был воздух — тонкий, холодеющий. Но Лосю казалось, что только сейчас он увидел эту чудесную природу,— раскрылись глаза и уши,— он узнал имена вещей» (Аэлита). Не менее любопытно описание одного из переживаний «очень маленького мальчика» в повести В. Пановой: «Прежде Сережа не обращал внимания на звезды, они его не интересовали. Потому что он не знал, что у них есть названия. Но мама показала ему Млечный Путь. И Сириус. И Большую Медведицу. И красный Марс. У каждой звезды есть название, сказала мама, даже у такой, которая не больше песчинки. Да они только издали кажутся песчинками, они большущие, сказала мама. На Марсе, очень может быть, живут люди» (Сережа).

Слово как бы выделяет «что-то» из бесконечного мира явлений и предметов и закрепляет в нашем сознании. То, что отмечено словом, становится фактом сознания.

Та же радость «открытия» охватывает человека, когда самые обычные явления, изображенные в поэтическом произведении, обретают для него словесную форму, становятся *выраженными* и, благодаря этому, по-новому значительными. Читатель и сам видит непосредственно те или иные предметы и явления, вспоминает о различных переживаниях, мыслит,— ему ничего не добавят образы этих предметов, переживаний в том бессловесном виде, в кото-

ром они, возможно, и являлись первоначально поэту. Они становятся для него художественными образами — только переданными ему в словесной форме, воспринимаемой им как форма самого образного содержания. Петруха из рассказа Л. Толстого «Хозяин и работник» перед поездкой в метель вспоминает стихи Пушкина: «Буря мглою небо кроет...». Во время поездки «Петруха же и не думал об опасности: он так знал дорогу и всю местность, а кроме того стишок о том, как «вихри снежные крутять», бодрил его тем, что совершенно выражал то, что происходило на дворе». Герой рассказа и сам видел то, что происходило вокруг него. Но в поэтическом образе он все-таки нашел что-то новое. Закрепляясь в словесной форме, происходящее входит в сознание уже не смутным представлением, а оформленным образом.

Вот другой пример. Герой романа Бунина «Жизнь Арсеньева» рассказывает о своих переживаниях, связанных с поэзией Пушкина:

«Вот я просыпаюсь в морозное солнечное утро, и мне вдвойне радостно, потому что я восклицаю вместе с ним: «мороз и солнце, день чудесный» — с ним, который не только так чудесно сказал про это утро, но дал мне вместе с тем и некий чудесный образ:

Еще ты дремлешь, друг прелестный...

Вот, проснувшись в метель, я вспоминаю, что мы нынче едем на охоту с гончими, и опять начинаю день так же, как он:

Вопросами: тепло ль? Утихла ли метель,
Пороша есть иль нет?» и т. д.

О постоянном «открытии», которое происходит в истинном произведении искусства, писал Ю. Нагибин в статье «Деталь в рассказе», опубликованной в «Литературной газете» 29 августа 1959 г. Писатель очень точно показал значение детали, в том числе и одного какого-нибудь слова (например, в такой фразе у Короленко: «В этом лесу всегда стоял шум — ровный, протяжный»), в художественном произведении — и в то же время верно отметил, что «истина писательской работы, ее душа не в самом отборе точных деталей». Именно скрупулезная работа над словом, как сказал великий труженик слова Маяковский, и «делает поэтическое произведение годным к употреблению». И все же это только «способ общения», средство к цели, «форма, организующая содержание».

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ТОЧНОСТЬ СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЯ

Поскольку художественный замысел писателя выражается средствами языка, для его правильного восприятия читателем необходимо, конечно, правильное применение этих средств. Поэтому первое, самое элементарное требование, предъявляемое обычно к писателям, заключается в том, что они должны знать язык, его законы, его выразительные возможности. Понятно, что если пишущий употребит слова или формы слов не в тех значениях, которые свойственны им в общенациональном языке, то его мысль будет воспринята неточно или искаженно.

Иногда цитируют слова Пушкина, сказавшего:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.

Но не нужно забывать при этом, что Пушкин с пристальным вниманием следил за всеми критическими замечаниями, касающимися языковых неточностей в его произведениях, и либо принимал их («Вот уже 16 лет, как я печатаю, и критики заметили в моих стихах 5 грамматических ошибок (и справедливо)... Я всегда был им искренно благодарен и всегда поправлял замеченное место»), либо возражая против них, обосновывал свое словоупотребление «свойствами русского языка». Достаточно просмотреть пушкинские заметки на полях «Опытов в стихах и прозе» К. Н. Батюшкова, чтобы убедиться в том, какое большое значение поэт придавал именно языковой «правильности» в поэзии. «Зачем писателю,— заметил Пушкин в письме к издателю «Московского Вестника»,— не повиноваться принятым обычаям в словесности своего народа, как он повинуется законам своего языка? Он должен владеть своим предметом, несмотря на затруднительность правил, как он обязан владеть языком, несмотря на грамматические оковы».

«Правильность» языка художественного произведения не имеет ничего общего с его «стандартностью» или какой-то скованностью.

Оценка языка художественных произведений с точки зрения предметно-рационального соответствия явлениям

действительности так же необоснованна, как возмущение «нелогичностью» некоторых обозначений самого языка. В статье «В защиту поэзии», помещенной в «Литературной газете» от 27 февраля 1960 г., В. Солоухин, справедливо возражая против довольно распространенного «прозаического подхода к поэзии», писал: «Я встречал человека, который возмущался выражениями: «упала звезда», «падающие звезды». «Вы что,— восклицал он,— не знаете, что это падают не звезды, а метеориты?». Нет, звезды, утверждаю я.

Можно начать мыслить только голой, категорической сутью вещей: да, падают метеориты; да, ландыш — всего лишь ядовитое или, скажем, лекарственное растение; да, не ручей разговаривает, а просто булькает вода; да, мы создаем не моря, а всего лишь водохранилища; да, у нас не сады, а участки земли, засаженные фруктовыми деревьями или там плодово-ягодными кустами; да, не любовь, а инстинктивное физиологическое стремление к продолжению рода».

Нет необходимости доказывать, что понятие языковой точности означает не запрет какого-либо индивидуального применения средств языка, а соответствие этих средств тому поэтическому заданию, которое ставится писателем. Всякая словарная и грамматическая небрежность искажает именно художественную форму произведения, так как вносит в него какой-то «сдвиг», который не нужен в данном случае и не предусмотрен автором.

У современного поэта Н. Рыленкова есть стихотворение, в котором «живой язык» противопоставляется «правилам грамматики». Поэт пишет:

Пускай угрюмые догматики
Ворчат, я к этому привык.
Я до сих пор еще грамматике
Нет-нет и покажу язык.
. . . .
Зубрил я правила грамматики,
А влек меня живой язык.
Так пусть угрюмые догматики
Ворчат. Я к этому привык.

Можно заметить, что «правила грамматики» извлекаются именно из «живого языка», поэтому их противопоставле-

ние может иметь только некое аллегорическое значение. И действительно, «живой язык» связывается автором стихотворения с «заячьей и лисьей скорописью», с «сорочьим почерком» и т. д., т. е. приобретает метафорически-иносказательный смысл. Эта метафора может нравиться или не нравиться, но оценивать ее с точки зрения «грамматики», конечно, нет никаких оснований. Но как с точки зрения грамматики, так и с точки зрения живого языка (разумеется в прямом смысле) можно (и необходимо) оценивать словесную фактуру литературно-художественного произведения, ее соответствие тому образному содержанию, которое она призвана выразить. Литературно-художественное творчество неотделимо от постоянных языковых поисков. В произведениях крупных писателей мы находим не только слова и выражения из самых различных стилистических пластов, но и необычные сочетания общеупотребительных слов, разрушающие привычные предметно-смысловые ассоциации. Хорошо известны многие примеры языкового новаторства Маяковского [1], писавшего в своей статье «Как делать стихи»: «Новизна в поэтическом произведении обязательна. Материал слов, словесных сочетаний, попадающийся поэту, должен быть переработан. Если для делания стиха пошел старый словесный лом, он должен быть в строгом соответствии с количеством нового материала. От количества и качества этого нового будет зависеть — годен ли будет такой сплав в употребление» [2].

Требование «повиноваться законам языка» никак не отнимает у писателя «права» не только на необычные сочетания слов, но и на словотворчество и даже «грамматические вольности». Но ведь смысл словесно-художественного творчества состоит не в создании некоего оригинального словесного наряда, а в выражении языковыми средствами тех образов, в которые художник вкладывает свои мысли, впечатления и переживания. Поэтому и словотворчество ради словотворчества и отклонения от речевых норм как самоцель обычно оказываются с художественной точки зрения по меньшей мере бесплодными.

---

[1] См., Г. О. Винокур. Маяковский — новатор языка. М., 1943.

[2] В. Маяковский. Избранные произведения в двух томах, т. 2. М., Гослитиздат, 1955, стр. 451.

В свое время небезызвестный поэт-имажинист Вадим Шершеневич в статье «Ломать грамматику» призывал отказаться от нормальных языковых форм, заявляя, что «несуществующие падежи, несуществующие глагольные формы, несогласованность в родах и падежах — вот средства, краткий список лекарств застывающего слова». Он решительно заявляет: «Мы хотим славить несинтаксические формы. Нам скучно от смысла фраз: доброго утра! Он ходит!.. Нам милы своей образностью и бессмысленностью несинтаксические формы: доброй утра! или доброй утры! или он хожу!» Как образцы таких же «несинтаксических форм» приводятся фразы, вроде «прикажите он, и я бы исполним», «огромная море» и т. п. Разумеется, поэт волен написать «он хожу». Однако весь вопрос заключается в том, чего он этим достигнет, как отразится это на той «образности», ради которой подобное «отступление от нормы» якобы привлекается. Такой фразой, если ее вложить в уста персонажа, можно показать, скажем, что тот не вполне владеет русским языком,— именно так изъясняется, например, жестяных дел мастер немец Шиллер в повести Гоголя «Невский проспект»: «Я с офицером сделает эдак: фу!» и т. п. Если такая фраза окажется специально употребленной в авторской речи, ее роль, видимо, сведется к демонстрации безграмотности автора, его неумения привлечь внимание ничем, кроме как нарочитым искажением языка. Совершенно ясно, что возникающий в связи с этим «образ автора» сделает попросту неинтересными и ненужными для читателя те другие «образы», ради «усиления» которых нарушались грамматические правила. Изображенный Лесковым в повести «Овцебык» священник, обращаясь к не понимающему по-русски еврейскому мальчику, не изменяет слов по падежам, «думая употреблением именительных падежей придать более понятности своему разговору».

Когда автор литературного произведения думает неправильным употреблением грамматических форм «придать более» выразительности своим образам, естественно, его благие намерения оказываются гораздо менее оправданными.

Приведенное высказывание Шершеневича — это, конечно, крайность, но то или иное нарушение грамматической нормы языка в литературно-художественных произведениях — явление нередкое, хотя и не всегда одинаково

заметное. Когда талантливый современный поэт А. Вознесенский в стихотворении «Сибирские бани» написал:

Бани! Бани! Двери — хлоп!
Бабы прыгают в сугроб.

Прямо с пылу, прямо с жару —
Ну и ну!
Слабовато Ренуару
До таких сибирских «ню»!

он употребил слово «слабовато» с несвойственным этому слову лексическим и синтаксическим значением. Нетрудно заметить, что здесь скрестилось влияние двух других слов: разговорного «слабо́» («сделать что-либо», ср. «— А ты захоти... Ну-ка, слабо́ захотеть?» — Гайдар. На графских развалинах) и «далеко» в сочетании с предлогом «до» («далеко до» — кого-либо, чего-либо). Оправданно ли здесь нарушение обычных связей и значений слова? Оно могло бы быть художественно обосновано единственно тем, что несло бы с собой какую-то повышенную выразительность. Однако в данном случае автор своим необычным словоупотреблением создает впечатление только языковой небрежности и некоторой (неожиданной) беспомощности в распределении тех разнообразных и разностильных словесных ресурсов, к которым он прибегает.

Стихотворение Е. Евтушенко «Не понимаю, что со мною сталось» оканчивается таким четверостишием:

Но если столько связано со мною,
я что-то значу, видимо
и стою?
А если ничего собой не значу,
то отчего же
мучаюсь и плачу?!

Читателю мешает воспринять серьезно это патетическое восклицание автора неправильное сочетание слова «значу с творительным падежом возвратного местоимения, производящее впечатление какого-то провинциализма: «ничего собой не значу». «Значить собой» — нельзя сказать по-русски, если не стремиться к комическому эффекту. Потеря «чувства слова», языковая неточность нередко ведут к «деформации» образного содержания произведения, создают непредвиденные барьеры между читательским восприятием этого содержания и замыслом пишущего.

Вот несколько примеров небрежного словоупотребления, так или иначе отражающегося на образном строе произведений.

Опубликованное в 1961 г. в «Литературной газете» стихотворение В. Цыбина «Бессонница» заканчивается следующими строчками:

Моя бессонница — стучится в меня!
Я лежу,
Бессонницей той замаян,
Памятью каждый мой глаз завален.
Она в ушах у меня, как звонница,
Она вскипала в сердце не раз!
И я хочу,
Чтоб моя бессонница
Глядела шестью миллиардами глаз!

Слово «звонница» имеет в русском языке вполне определенное значение. Звонницы — это колокольни, которые строились при церквах в древней Руси. Следовательно, образ, нарисованный поэтом, заключается в том, что в ушах у его лирического героя «бессонница (или «память»?), как колокольня». В языке часто происходят метонимические замены одних слов другими. Слово «колокол» может значить также «звон колокола», можно сказать «слышу колокол» и т. п. Правда, не говорят «слышать колокольню», но легко представить себе возможность и такой метонимии. Однако для этого необходимо создание каких-то особых условий; самый образно-речевой контекст должен сдвигать привычное значение слова и как бы сохранять отпечаток этого сдвига. В приведенных строчках этого нет, и «звонница» в ушах лирического героя выступает предметно. Дело, видимо, в том, что автор стихотворения вообще исходил не из реального значения слова, а из его яркой этимологической формы (звон-ница, ср. бессон-ница, кон-ница и т. д.). Однако тогда надо было как-то отстранить привычный смысл слова; без этого «звонница» имеет только потенциальную возможность «звучания», «звона».

Другое стихотворение того же автора начинается так:

Желтыми звездами отнерестясь,
в летошнем небе, вдалеке,
в боках заметно опавший месяц
отдыхает на собственном плавнике...

Медовый месяц

Как самая картина с «отнерестившимся» месяцем, так и все последующее повествование каким-то загадочным для читателя образом связываются с «прошлогодним» («летошний» значит «прошлогодний») небом. Однако весь этот, так сказать, «временной подтекст» настолько трудно постижим, что приходится искать другого объяснения. Можно догадываться, что поэт опять-таки оказался жертвой своего невнимания к смыслу слов, которые он употребляет, и, довольствовавшись поверхностным этимологическим истолкованием слова (летошний — лето), взял его в качестве «более поэтического», но в действительности мнимого синонима к эпитету «летний».

В стихотворении В. Бокова «Двадцать тапочек» рассказывается о том, как:

После звонкого веселья,
После вздохов под луною,
. . . .
Не плясалось и не пелось,
Хлеба черного хотелось,
С аппетитом шла картошка,
Голубком летела ложка
То к тарелке, то ко рту!

Обратим внимание на невольное «оживление» потенциальной «образности» слова «идти» во фразе «с аппетитом шла картошка». Слово «идти» употребляется в десятках различных словосочетаний русского языка, не вызывая никакого представления о «ходьбе». Ср. «идет дождь», «идет поезд», «платье ей идет», «письмо идет долго», «часы идут хорошо» и т. д. Картошка тоже может «идти», но когда объявляется, что она «идет с аппетитом», т. е. с «желанием есть»,— первичное значение глагола каламбурно обнажается, хотя автор к этому, по-видимому, не стремился.

Не вполне понятны и намерения другого поэта, употребившего архаическую звательную форму от существительного «человек» — в значении именительного падежа:

Только верю твердо:
жил такой чудак,
замечательный,
в общем,
человече...

Р. Рождественский. Восемьдесят восемь

Форма «человече», так же как некоторые другие, вроде «старче», «друже», встречается изредка в современной речи как шутливая форма обращения; ср. у Чехова: «Последуй, человече, моему совету, и жизнь твоя будет состоять из сплошного ликования». Чеховым эта форма употреблена именно как звательная форма, т. е. форма, обозначающая того, к кому обращаются. В цитированных строчках современного поэта она выступает не в свойственном ей значении, а вместо формы именительного падежа. Видимо, сказать просто «человек» — автору казалось недостаточным, ему хотелось придать слову какую-то бо́льшую экспрессию,— и он употребил старую звательную форму как некое суффиксальное образование, т. е. отдельное производное слово (ср. «человечище», «человечик»). Однако достигнутая в результате подобной подмены «экспрессия» оказалась довольно неопределенной и двусмысленной, так как неправильное применение в литературном произведении малоупотребительных устаревших форм легче всего воспринимается как своего рода «речевая характеристика» — показ того, что говорящий (например, тот или иной персонаж произведения) в стремлении к «высокому слову» прибегает к таким элементам языка, значения которых он не понимает.

Каждое слово в художественном, и особенно стихотворном, произведении не только несет определенный логический смысл, но и входит в текст со всей своей эмоционально-стилистической настроенностью. Еще Пушкин сумел извлечь из чередования различных по стилистической прикрепленности слов неожиданный для его современников художественный эффект, разрушив жанровые ограничения слов и воспользовавшись в то же время их традиционно-литературным стилистическим ореолом. В поэзии начала XX в. (ср., например, произведения В. Хлебникова, С. Есенина, М. Цветаевой, В. Маяковского) вырабатываются новые принципы соединения разностильных языковых средств (стилистически-нейтральных, традиционно-книжных и просторечно-фамильярных), связанные с передачей новых поэтических тем. Совмещение лексических единиц различной эмоционально-стилистической тональности во многих случаях становится одним из средств своеобразного усиления поэтической интонации, впитывающей в себя все оттенки обиходно-разговорной речи и одновременно подчеркивающей необычность и индивидуальную неповтори-

мость того, что воспроизводится именно в данном поэтическом тексте. Но каждый художественный, в том числе и художественно-речевой, прием постепенно перестает быть индивидуальным «открытием» поэта и становится угрожающе-традиционным штампом. Субъективно (для того или иного автора) этот штамп еще длительное время может принимать обличие индивидуально-неповторимой находки, проявления «своего стиля» в языке искусства, но его художественная ценность, его действенность от этого не увеличиваются.

Одним из таких языковых штампов современной русской поэзии является, в частности, немотивированное введение книжно-славянской лексики в словесную ткань произведений. Штампом является как раз как бы «непроизвольность», непреднамеренность этой словарной широты и разностильности. В том, что эти уже традиционные (после В. Маяковского, В. Хлебникова, М. Цветаевой и некоторых других поэтов) стилистические «вольности» не всегда связываются с конкретным образно-поэтическим заданием, легко убедиться хотя бы из следующих строк:

Над тобой, молодой, прекрасной,
Теплый свет разлился *окрест*.
Брат Москвы богатырской, здравствуй!
Здравствуй,
Солнечный Бухарест!

А. Жаров. Москва — Бухарест

Я желаю и *присно и ныне*
быть родителем огоньков.
Я желаю, подобно осине,
в сотни втиснуться коробков.

М. Светлов. Спичка

Художественные «штампы» заключаются, прежде всего, в механическом применении ходячих эпитетов, часто употребляемых сравнений, утративших способность вызвать какие-то эмоции, шаблонных перифраз и т. д. В черновом наброске статьи «О прозе» Пушкин писал: «Что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами? Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: «сие священное чувство, коего благородный пламень, и

проч.» Должно бы сказать: рано поутру,— а они пишут: «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба» — ах, как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее?..» и т. д. В статье современного писателя Л. Раковского «Чувство языка», напечатанной в «Литературной газете» от 20 мая 1959 г., указывается на то, что и в языке существует «мода», которой подчиняются (и которую распространяют) невзыскательные писатели. Как отмечает автор статьи, «есть «модные» слова, например не так давно появившееся прилагательное цветастый (большинство беллетристов уже не скажет по-старинке *цветистый луг*, а непременно *цветастый*, как к слову *багаж* обязательно прибавят — *нехитрый*, а *офицер* всегда у них *подтянутый*)». Понятно, что плохи не сами по себе определения «подтянутый» или «нехитрый», а то, что они, становясь каким-то механическим привеском к соответствующим существительным, утрачивают свою изобразительность и выразительность, воспринимаются уже не как подлинные о п р е д е л е н и я, а как пустые слова.

В фельетоне Б. Егорова «Предвидение» изображен оформитель «общественно-политического и литературно-художественного журнала», который еще до поступления материалов заказывает художнику-шрифтовику заголовки, в уверенности, что, когда к нему принесут «стихи, рассказы, очерки и статьи на оформление, там эти заголовки встретятся». Ассортимент этих заголовков, действительно, характерен. Это — «Ветер в лицо», «Навстречу ветру», «Свежий ветер», «Первые шаги», «Начало пути», «Самое главное», «Чувство локтя», «Родные напевы», «Незабываемые встречи», «Зримые черты», «На новом подъеме». На вопрос автора фельетона: «А вдруг вы не все угадали и для этого номера заголовков не хватит?» оформитель отвечает: «А у меня от прошлого остались. Кажется, «Шестое чувство», «Беспокойный человек», «Твердый поступок» и что-то еще». Редактор всегда хвалит его и удивляется быстроте оформления заголовков.

Но к поэтическим штампам относятся не только все эти традиционные эпитеты, метафоры и перифразы, шаблонность которых легко распознается, но и те примелькавшиеся, утратившие живую связь с конкретными образами слова, которые замыкают выражение поэтического содержания в кругу привычных представлений и ассоциа-

ций. «*Пламень*,— отметил Пушкин в своем «Путешествии из Москвы в Петербург»,— неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный* и проч.» Конечно, ни одно из этих слов само по себе никак не может быть названо шаблонным или «устаревшим» с точки зрения возможностей его художественного воздействия. И «любовь», и «чувство», так же как и «луна», «соловей», «черемуха», «березка» и т. д., сами по себе сохраняют все свое значение, но они оказываются невыразительными, мнимо-поэтическими в том случае, когда, как в пушкинском примере шаблонной рифмовки, влекут за собой привычные ассоциации и привычное развитие темы. Все слова и словосочетания, так же как и сравнения, метафоры и т. д., приобретают свою художественную значимость только в связи с тем содержанием, которое они должны выразить. Поэтому и «новизна» того или иного словесного приема и его «традиционность» могут быть правильно поняты лишь в индивидуальном контексте данного конкретного произведения. Это особенно наглядно в тех случаях, когда в поэтическом произведении сознательно используются традиционные речевые приемы изображения.

Для каждой эпохи характерны в литературе те или иные поэтические формулы, которые, переходя из произведения в произведение, утрачивают свою непосредственную художественную выразительность. Такие застывшие формулы не воспринимаются в их художественной образности. Они становятся привычными перифразами, условно метафорическими обозначениями тех или иных понятий.

Но даже эти литературные штампы, «обветшалые метафоры» могут быть привлечены поэтом вполне сознательно. Поэтому, естественно, их оценка в конкретном произведении никак не зависит от установления того факта, что они сами по себе «не оригинальны». Привлекая традиционную литературную формулу, поэт может не только «озвучить» ее по-новому, но и сделать ее средством как бы двойной выразительности, поскольку к связанному с этой формулой традиционному общему значению прибавляются новые индивидуальные значения, которые совмещаются в едином поэтическом образе. И действительно, для творчества больших поэтов характерно не только создание новых метафор, но и своеобразное использование традицион-

ных формул. Традиционная формула находит свое образное оправдание, как бы оживает, ей возвращается ее действенная сила и художественная выразительность. Так, Пушкин, используя традиционную перифразу «весна — утро года», пишет:

Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года

Евгений Онегин

— и иносказание получает художественную оправданность. Более того, поэтический образ приобретает повышенную выразительность, так как сохраняется его, так сказать, традиционно-терминологическое значение («утро года» совершенно определенно для читателя обозначает «весну», не нуждаясь в каком бы то ни было предварительном художественном «обосновании»), и в то же время он обогащен новыми деталями (природа «сквозь сон», «улыбкой» встречает это «утро»), делающими его индивидуально-неповторимым.

Уподобление человеческой судьбы или судьбы государства «кораблю», а руководителя государства — кормчему, рулевому и т. д. было распространено еще в средневековой дидактической литературе. Это уподобление продолжает свою жизнь и в новой литературе, обусловливая иногда появление ярко индивидуальных образных построений. Вот несколько иллюстраций. В поэме «Возмездие» Блок так развивает традиционную формулу:

Так жизнь текла в семье. Качали
Их волны. Вешняя река
Неслась — темна и широка,
И льдины грозно нависали,
И вдруг, помедлив, огибали
Сию старинную ладью...

Во второй книге трилогии «Хождение по мукам» («Восемнадцатый год») А. Толстой прибегает к такому же уподоблению, описывая Россию эпохи гражданской войны: «В то время вдохновение, а не спокойное раздумье двигало человеческой волей. Ревел ураган событий, бушевало человеческое море, каждый чувствовал себя спасителем гибнущего корабля и, размахивая револьвером на пляшущем мостике, командовал — направо или налево руля».

Аналогичный образ мы встречаем у Пушкина, но было бы странно ограничиться простым отнесением его к «традиционным книжным формулам», не замечая его глубокого своеобразия:

Решил Фиглярин, сидя дома,
Что черный дед мой Ганнибал
Был куплен за бутылку рома
И в руки шкиперу попал.

Сей шкипер был тот шкипер славный,
Кем наша двигнулась земля,
Кто придал мощно бег державный
Рулю родного корабля.

Моя родословная

В предыдущем примере мы видели художественное развитие традиционного уподобления, здесь — своеобразное отталкивание от прямого значения слова, неожиданно и блестяще приводящее к традиционному уподоблению.

Столь же неповторимым и по-новому значительным становится это же уподобление в произведении Маяковского:

Где порт?
Маяки
поломались в порту,
кренимся,
мачтами
волны крестя!
Нас опрокинет —
на правом борту
в сто миллионов
груз крестьян.
В восторге враги
заливаются, воя,
но так
лишь Ильич умел и мог,—
он вдруг
повернул
колесо рулевое
сразу
на двадцать румбов вбок.

И дальше:

Залив
Ильичем
указан глубокий,
и точка
смычки — причала
на́йдена,
и плавно
в мир,
строительству в доки,
вошла
Советских республик громадина.

Владимир Ильич Ленин

Можно заметить далее, что самый этот развернутый образ как бы художественно подготовлен в поэме смежными метафорами, звучащими как развитие единой поэтической «темы». Так, в самом начале поэмы Маяковский пишет:

Люди — лодки.
Хотя и на суше.
Проживешь
свое
пока,
много всяких
грязных раку́шек
налипает
нам
на бока.

В дальнейшем возникает образ «пролетариата, поставленного у руля»:

Нам казалось —
в коммунизмовы затоны
только
волны случая
закинут
нас,
юля́.
Маркс
раскрыл истории законы,
пролетариат
поставил у руля.

«Волнам случая» уже может противостоять «руль» еще не названного «корабля». Но этот «корабль» поэтически появляется только вместе с реальным появлением пролетарского государства, только после того, как страна сплотилась для преодоления трудностей:

Такую ли
          течь
                    загородите горстью?
Казалось —
          наша лодчонка кренится —
Вильгельмов сапог,
               Николаева шпористей,
сотрет
     Советской страны границы.

Этими стихами поэт как бы вплотную подводит читателя к развернутому уподоблению, которое было дано выше.

Приведенные примеры (а число их можно было бы значительно увеличить) показывают, что художественная выразительность образа зависит не от каких-то небывалых сочетаний слов, а от их мотивированности в данном контексте. Для построения поэтической метафоры может быть использована и традиционная формула; будучи как бы заново мотивирована она, именно благодаря неожиданности этой мотивировки, приобретает силу и индивидуальную выразительность.

ЭКСПРЕССИВНАЯ И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ОКРАСКА СЛОВ

Все элементы речевой формы художественного произведения являются средством воплощения образов, в которых и отражается действительность в искусстве. В этом смысле можно говорить об образности художественной речи, так же как и об ее экспрессивности. Это не значит, однако, что образность и экспрессивность художественной речи определяются образными и экспрессивными средствами самого языка, использованными в том или ином произведении. В художественном тексте может не быть «образных», метафорических слов и выражений, в нем могут отсутствовать слова и выражения, которые сами по себе являются экспрессивными или стилистически окрашенными,— но тем не менее перед нами будет образная, экспрессивная речь, поскольку она что-то изображает и вызывает какие-то переживания.

Так, самые понятия образности, экспрессивности имеют в применении к «языку» художественной литературы двоякий смысл. Исследование художественной речи может вестись в общем русле исследования стиля произведения, когда его «язык» изучается как одна из составных частей художественной формы произведения. Тогда в задачу исследователя входит установление того, как самые различные элементы языка приобретают образность и экспрессивность, становясь средством выражения образного содержания. Анализ «языка» художественной литературы может быть направлен и на выяснение того, как выразительные средства самого языка используются писателем при «словесном оформлении» художественного образа. Именно этому и посвящен в основном настоящий очерк. Однако прежде чем перейти к рассмотрению соответствующих фактов, нужно сделать несколько замечаний, касающихся терминологии. Следует иметь в виду, что термин «экспрессивно-стилистические» средства языка употребляется настолько широко [1], что утрачивает иногда необходимую определенность.

[1] Так, например, к экспрессивно-стилистической лексике иногда относят слова, обозначающие эмоции или даже предметы, которые могут вызвать эмоции и т. д.

Под **стилистически окрашенными** понимаются, во-первых, такие слова (также формы слов и словосочетаний), которые ограничены в своем употреблении только определенными видами или формами речевого общения; например, слово *вышеизложенный* характерно только для научной и официально-деловой речи, *системность* — для специальной научной, *во исполнение* — для официально-деловой, *чушь* — для разговорной и т. д. Этим словам противостоят нейтральные, т. е. употребительные в любых условиях речевого общения.

Во-вторых, под стилистически окрашенными понимаются слова, которые противостоят нейтральным как их стилистические синонимы, употребительные, с одной стороны, в «высокой», с другой — в «сниженной» речи (так называемые «книжные» и «разговорные» слова); ср. «нейтральные» *теперь*, *голова*, *лицо*, *напрасно* и такие их синонимы, как *ныне — нынче*, *глава — башка*, *лик — рожа*, *тщетно — зря*.

Наконец, стилистически окрашенными или стилистически маркированными могут быть названы языковые средства или находящиеся за пределами литературной нормы (диалектизмы, просторечные или жаргонные элементы языка и т. д.). Эти же средства выступают как экспрессивные или точнее экспрессивно-характерологические единицы языка.

Употребление стилистических синонимов помогает писателю, иногда едва заметными штрихами, создавать нужное освещение изображаемых характеров и событий. Ср., например: «— Хорошо поет, — говорит актриса Орлова, опуская *долу* свою седую лохматую голову» (Горький. Тимка); «Н и к о л к а. Э, Лариосик, э-э!.. Что ты, Ларион, что ты?.. А-а... понимаю! Тоже *врезался*? Л а р и о с и к. Никол, когда речь идет о Елене Васильевне, такие слова, как «врезался», неуместны. Понял? Она золотая! Н и к о л к а. Рыжая она, Ларион, рыжая» (Булгаков, Дни Турбиных).

Хорошо известно применение высокой книжной лексики как средства исторической стилизации, ее использование для придания речи торжественного характера или, наоборот, комической окраски. Например, та слегка ироническая интонация повествования, которая сразу ощущается читателем в рассказе Чехова «Ночь перед судом», уже при описании событий, не заключающих в себе еще ничего комического, создается введением в текст «высоких»

синонимов, при их несоответствии описываемой обстановке, вполне «прозаической», например: «Я услал смотрителя и стал *обозревать* свое временное жилище. Диван, на котором мне предстояло *возлечь*, был широк, как двухспальная кровать, обит клеенкой и был холоден, как лед».

Стилистические синонимы, существующие в языке, открывают перед писателем богатейшие возможности изобразительности, создания речевых характеристик, использования тонких нюансов при обрисовке и развитии образов. Достаточно сказать, что иногда сопоставление самих этих синонимов может стать как бы фундаментом образного поэтического построения. Простейший пример — прямое их противопоставление, наглядно и предельно обнажающее ту разность в стилистической значимости, которая им свойственна и которая приобретает в таком случае как бы самостоятельное и основное значение. Ср., например:

У жены твоей —
очи,
и не губы —
уста...
Я люблю тебя очень!
Но пред нею
чиста.

Р. Казакова. У жены твоей...

Уста и губы — суть их не одна
И очи — вовсе не гляделки!
Одним доступна глубина,
Другим... глубокие тарелки!

А. Марков. Горизонты и т. п.

Дифференциация языковых средств в зависимости от их прикрепленности к определенным видам речевого общения (отграниченным тематически) обусловливает выделение так называемых функциональных стилей языка. Среди других функциональных стилей, таких, как научный, официально-деловой, публицистический, часто называется и «стиль художественной литературы». Однако явная несоотносительность языка художественной литературы с дру-

гими разновидностями литературного языка заставляет усомниться в целесообразности их объединения в одном ряду функциональных стилей. Можно полностью согласиться с В. Д. Левиным в том, что язык современной художественной литературы «не представляет собой системы стилистически однородных явлений... и принципиально лишен всякой стилистической замкнутости» [2].

В отличие от других функциональных стилей, для каждого из которых именно характерно, с одной стороны, употребление каких-то особых, проявляющихся только в данном стиле языковых средств, с другой — неупотребление ряда средств, обладающих иной стилистической прикрепленностью, язык художественной литературы является специфическим отражением всего общенародного языка со всеми его стилистическими ответвлениями. Как правильно отмечает В. Д. Левин, «специфику языка современной художественной литературы нельзя искать в самом языковом материале, так как материалом этим является весь язык во всем богатстве своих смысловых и выразительных средств, вся его широко разветвленная стилистическая система. Специфика эта определяется эстетической функцией, присущей языку художественной литературы, наряду с общей и основной функцией языка — быть средством общения, т. е. функцией коммуникативной» [3].

Являясь проницаемым для элементов различных стилистических пластов, для элементов различных функциональных стилей, язык художественной литературы тем не менее отчетливо сохраняет свое своеобразие. Оно обусловливается его собственной функцией — быть формой образного содержания литературно-художественных произведений, функцией, которая, как нетрудно заметить, совершенно не соотносительна с функциями, выполняемыми языком при других видах общения.

Следует обратить внимание и на следующее обстоятельство, которое, несмотря на свою очевидность (а может быть, отчасти и благодаря ей), не всегда достаточно ясно

---

[2] В. Д. Левин. О месте языка художественной литературы в системе стилей национального языка.— «Вопросы культуры речи», вып. 1. М., 1955, стр. 68.

[3] Там же, стр. 77.

осознается. Говоря о том, что в художественной литературе используются элементы научного, официально-делового и других функциональных стилей, нужно отличать вкрапления этих элементов в их, так сказать, собственной функции (что бывает сравнительно редко) от использования этих элементов в образно-характеристических целях.

При таком использовании этих элементов в конечном счете оказывается не столь существенной их собственная значимость. Она отступает на второй план перед их изобразительной ролью, связанной с каким-то определенным художественным контекстом. Например, когда героиня рассказа Рекемчука «Без боли», зубной врач Леночка Рогова, проводит с ожидающими очереди пациентами научно-популярную беседу об уходе за зубами, для читателя важны не те сведения, которые при этом сообщаются Леночкой, а комический эффект всего этого эпизода; ср.: «— Во рту человека обитает множество микробов,— рассказывала между тем Леночка Рогова всем присутствующим, разглядывая в зеркальце горемычные Дарьины зубы.— Они находят там все необходимые условия для существования... Пожалуйста, не вертитесь. Если не чистить зубов, не полоскать рта, количество мельчайших организмов во много раз увеличивается. В плохих, разрушенных зубах живут миллионы микробов... — Все присутствующие согласно кивали Леночкиным словам, друг на друга поглядывали: вот, дескать, чего только не придумают ученые люди»

Конечно, не как популяризация идей о «вреде табака», а как один из штрихов, рисующих столкновение характеров — ничтожного князя Егорушки Приклонского и преуспевающего, важного и слишком серьезного доктора медицины Топоркова, отец которого был крепостным обедневших ныне князей Приклонских, звучит в следующем диалоге ученая тирада доктора:

«— Правду говорят, что курить вредно? — собрался, наконец, спросить Егорушка.

— Никотин, алкалоид табака, действует на организм как один из сильных ядов. Яд, который вводится в организм каждой папиросой, ничтожен количеством, но зато введение его продолжительно. Количество яда, как и энергия его, находится в обратном отношении с продолжительностью потребления.

Княгиня и Маруся переглянулись: какой он умница! Егорушка замигал глазами и вытянул свою рыбью физиономию. Он, бедняга, не понял доктора.

— У нас в полку,— начал он, желая ученый разговор свести на обыкновенный,— был один офицер. Некто Кошечкин, очень порядочный малый. Ужасно на вас похож! Ужасно! Как две капли воды. Отличить даже невозможно! Он вам не родственник?» (Чехов. Цветы запоздалые).

Точно так же вводимые в художественное произведение специальные термины обычно не столько помогают точному раскрытию существа изображаемой работы, производственных процессов, сколько направлены на то, чтобы создать впечатление подлинной профессиональной атмосферы, чтобы заставить читателя воспринять специальную работу как бы глазами ее непосредственных участников. Специальные термины могут служить также для речевой характеристики персонажей. Поэтому не всегда закономерно оценивать их уместность в художественном произведении на основании их «понятности». Часто выразительность терминологических обозначений зависит как раз от того, что их значение не является общеизвестным. Это наглядно в таком хотя бы примере: «Ему было ясно, что он и Рита очень разные люди. Он не понимает, что значит «фигаро», она не понимает, что значит «рыскало», и найти общий язык им нелегко, и поэтому надо немедленно рвать отношения» (С. Антонов. Беккеровский рояль).

Стилистически-окрашенные элементы языка, будучи включены в литературно-художественный текст, выступают уже не только в своем собственном стилистическом качестве, но и как элементы формы конкретного художественного произведения. Их стилистическая окраска становится, таким образом, и своеобразным экспрессивным моментом в контексте художественно организованной речи. Эта обусловленная контекстом экспрессивность обычно не свойственна слову в самом языке; кроме того, использование собственно языковой экспрессивности слова в художественном тексте может сопровождаться контекстным переосмыслением стилистической окраски, свойственной слову как элементу языка.

Среди элементов языка, обозначаемых как **экспрессивные**, можно разграничить: во-первых, те, которые характеризуют эмоциональное состояние говорящего или его отношение к предмету сообщения (или направлены на то,

чтобы эмоционально воздействовать на собеседника); во-вторых, те, которые характеризуют самого говорящего с языковой точки зрения. В первом случае можно говорить о (собственно) экспрессивных, во втором — о характерологических средствах языка [4].

Экспрессивная направленность речи может проявляться в использовании самых разнообразных средств, начиная от фонетики и кончая лексикой и синтаксисом. Один из простейших видов экспрессивной речи — подражание или пародирование произношения или интонации собеседника; ср., например: «А когда же стихи будут? — жеманно спрашивает какая-то девица.— А вам хочется, чтобы скорее интэрэсное началось?— так же жеманно басит Маяковский» (Л. Кассиль. Маяковский — сам). Экспрессивными могут быть синтаксические конструкции (ср: «И это после всех обещаний!», «Ну и рассказал!» и т. д.), словообразовательные элементы (например, так называемые суффиксы эмоциональной оценки), слова и фразеологические обороты и т. д. Экспрессивные элементы языка следует отличать от экспрессивного использования нейтральных элементов в экспрессивной речи. Например, слова *гений, красавица, пропáсть, плохой, несчастный* и т. п.— сами по себе нейтральные слова, хотя и заключают в себе те или иные оценки и могут, как и всякие другие, быть использованы в экспрессивных высказываниях, т. е. в речи. Однако они могут превратиться и в экспрессивные элементы языка, только уже не сами по себе, а в сочетании с приставками; «—...Будь вы хоть распрогений, но если ваша жизнь, ваши нравы, мысли и слова преступны, безнравственны и противозаконны — то единица, волчий паспорт и — вон из гимназии на все четыре стороны» (Куприн. Исполины); «—...А что она красавица, так это уж так, то есть — раскрасавица!» (Горький. Емельян Пиляй); «— Ну, парень... Жди теперь боярского царства. Все распропадем...» (А. Толстой. Петр Первый); «— Пчхов мне как-то доказывал, какой я есть расплохой грешник...» (Леонов. Вор); « — ...И что это я за такой разнесчастный человек?» (Шолохов. Поднятая целина) и т. п. *Распрогений, раскрасави-*

[4] Н. С. Трубецкой, говоря о «звуковой стилистике», различает «экспрессивные» и «апеллятивные» средства. Первые соответствуют тому, что мы назвали «характерологическими», вторые — нашим «экспрессивным». См. Н. С. Трубецкой. Основы фонологии. М., 1960 (русский перевод), стр. 22 и сл.

ца и т. д. — это уже экспрессивные с л о в а, безотносительно к конкретным условиям их применения.

Характерологичность проявляется обычно независимо от намерения говорящего. Например, употребление им определенных слов и оборотов может свидетельствовать о его социальной или профессиональной принадлежности: ср.: «— Вы со мной? — спросил Палтусов. — А вы нешто забыли?— «Нешто» резнуло его по уху. Никогда она не смахивала так на купчиху» (Боборыкин, Китай-город); «Его фамилия Фарбер. По-видимому, из интеллигентов — «видите ли», «собственно говоря», «я не склонен думать»» (В. Некрасов. В окопах Сталинграда) и т. п.

Ср. в воспоминаниях И. Ф. Горбунова «разъяснения» студентов актеру Райскому:

«— Разве сценический эффект в неистовом крике? А зачем вы пропускаете знаки препинания в монологах? Впрочем, вообще знаки препинания для вас больное место. Не дальше как вчера, в сцене у фонтана с Мариной Мнишек вам нужно было сказать:

Царевич я. Довольно! Стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

А вы прокричали:

Царевич я. Довольно стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться.

«Довольно стыдно мне» не может сказать царевич: это фраза гостинодворца» (Белая зала) [5].

Характерологическая значимость может быть присуща словам в каких-то определенных значениях; например:

«Гребу смело к пароходу. Вдруг оттуда голос:

— Кто едет?

Ну, думаю, это береговой — флотский крикнул бы: «кто гребет?»» (Житков, Компас).

Иногда характерологическую функцию могут приобретать самые обычные, нейтральные во всех отношениях

---

[5] Ср. у Маяковского в статье «Как делать стихи»: «Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берется по старому шаблону...

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...»

слова, будучи употребленными в определенных ситуациях и контекстах; ср.: «Он так все время и говорил: у вас и у нас — черточка, общая всем провинциалам» (Куприн. Черный туман).

Вспомним также героя комедии Б. Шоу Хиггинса, который по особенностям произношения определял место рождения и жительства говорящих «с точностью до шести миль».

Нужно сказать, что нередко характерологичность может становиться показателем экспрессивности, как например, в такого рода случаях: «В разговоре у нее еще часто прорывались крестьянские выражения, особенно когда она говорила с воодушевлением...» (Лесков. Овцебык); «Говорил он очень редко, взвешивая сказанное; речь свою старался сделать русской и только в минуты сильных душевных движений прорывался малорусскими ругательствами и целыми фразами» (Куприн. Славянская душа).

С другой стороны, те или иные экспрессивно обусловленные особенности речи могут приобретать характерологическую значимость. Ср., например, «фатовскую манеру» речи «гвардейской» молодежи, неоднократно отмеченную в произведениях Куприна: «Пожалуй, к категории угнетателей можно было отнести и немногочисленную группу «солидных». Под «солидностью» в гимназии подразумевалась несколько напыщенная важность, происходящая от глубокого сознания собственного достоинства; впрочем, тот смысл, который придавали этому слову воспитанники, почти непереводим на обычный язык. Принадлежа большей частью к порядочным и зажиточным семействам, солидные были настолько сильны и настолько самоуверенны, что умели ограждать себя от насильственных действий отчаянных, форсил и забывал. Солидные очень заботились о своей наружности, танцевали на гимназических балах и создавали господствующую в возрасте моду... Даже язык и походку солидные выдумали для себя совсем нечеловеческие. Ходили они на прямых ногах, подрагивая всем телом при каждом шаге, а говорили, картавя и ломаясь и заменяя «а» и «о» оборотным «э», что придавало их разговору оттенок какой-то карикатурной гвардейской расслабленности» (На переломе. Кадеты); ср.: «— Этэ мэльчишество! Я вам, мэлэдой чэек, все ушонки эбэрву!» (там же); «— Пэслюшайте,— сказал Калинин, коверкая, по обыкновению, фатовским манером свою речь,— кэкой-то «шпак»

(на нашем языке это означало штатский) просил меня передать вам вот эту штуку» (Первенец); «— А-а! Это вы? Очень приятно...— Он всегда говорил таким ломаным, вычурным тоном, подражая, как он сам думал, гвардейской золотой молодежи» (Поединок).

В тех или иных условиях речевого общения возможно, естественно, и контекстное, индивидуальное преобразование экспрессивной (в широком понимании) функции, вообще присущей слову. Это преобразование может быть вызвано различными причинами. Ср., например, такие случаи: «Дите,— отвечает ему ямщик,— дите плачет.— И поражает Митю то, что он сказал по-своему, по-мужицки: «дите», а не дитя. И ему нравится, что мужик сказал дите: жалости будто больше» (Достоевский. Братья Карамазовы); «— Имею честь проздравить — начинают прибывать «красные маршáлы»,— сказал он, подчеркивая и этим ударением и словом «проздравить» свое сочувствие основоположнику» (Соболев. Первый слушатель).

В первом примере — субъективное восприятие характерологических особенностей речи как экспрессивных; во втором — их намеренное использование в экспрессивных целях.

В тексте художественного произведения происходит закономерное перераспределение экспрессивных и характерологических речевых показателей. Характерологическая значимость слова используется в экспрессивных целях и, наоборот, экспрессивные средства языка в какой-то мере получают и характерологическую значимость.

Например, в рассказе «Враги» Чехов передает взволнованную речь помещика Абогина, полагающего, что у него опасно больна жена:

«А, это вы? Очень рад! — обрадовался вошедший и стал искать в потемках руку доктора, нашел ее и крепко стиснул в своих руках.— Очень... очень рад! Мы с вами знакомы!.. Я — Абогин... имел удовольствие видеть вас летом у Гнучева. Очень рад, что застал... Бога ради, не откажите поехать сейчас со мной... У меня опасно заболела жена... И экипаж со мной...

По голосу и движениям вошедшего заметно было, что он находился в сильно возбужденном состоянии... Как все испуганные и ошеломленные, он говорил короткими, отрывистыми фразами и произносил много лишних, совсем не идущих к делу слов».

Короткие, отрывистые фразы и лишние слова, произносимые Абогиным, на которые обращает внимание автор, становятся в рассказе не только показателями состояния персонажа, но и определенным образом обрисовывают его характер, намечая вместе с тем начальные линии в развитии сюжета. Многословие Абогина, вторгшегося к доктору, на фоне скупого авторского сообщения в начале рассказа о горе, постигшем самого доктора, приобретает художественную значительность. Важно обратить внимание и на следующую деталь. Лишние слова в речи Абогина, воспроизводимые автором, являются «лишними» с точки зрения непосредственного общения. В самом же рассказе они полны значения; их значение хотя бы уже в том, что они «лишние».

Экспрессивные и характерологические функции языковых средств всегда определенным образом преобразованы в художественном тексте; они превращаются в средства художественной выразительности и изобразительности. Когда, например, Николка Заварихин в романе Леонова «Вор» сообщает героине: «—... Это ты напрасно, будто я л ю б и т ь не могу... только слово такое не в ходу у нас, н е н а ш е. Мужики честнее говорят: я т е б я ж а л е ю... чтоб не ошибиться» (разрядка Леонова) [6], то этот стилистический комментарий, введенный в речь персонажа, конечно, имеет прежде всего не «лингвистическое», а художественно-контекстное значение; он отражает сложную гамму чувств героев романа — тоскующей по настоящей любви героини и расчетливого, все время сознающего себя мужиком, гордящегося этим и втайне ущемленного. Николки Заварихина.

Ощущение экспрессивной значимости находящихся за пределами «литературной нормы», характерологических по своей сущности, слов может сочетаться со стремлением некоторых литераторов «снять» с них отпечаток характерологичности, применять их, вопреки их стилистической прикрепленности, в контекстах, не влючающих в себя никаких моментов прямой или косвенной «речевой характеристики». Понятно, что такого рода намерения, проявляю-

[6] Лесков в письме к Греве отметил: «В Орловской и Тульской губерниях крестьяне говорят удивительно образно и метко. Так, например, баба не говорит о муже «он меня любит», а говорит «он меня жалеет». Вдумайтесь, и вы увидите, как это полно, верно, точно и ясно».

щиеся вне сферы художественной литературы, обращенные к литературному языку вообще, обычно встречают сопротивление.

Характерный в этом отношении эпизод описан в «Сентиментальном романе» В. Пановой:

«...Вадим Железный написал отчет об этом совещании. Он там написал: «Рабкоры вошли и поклали шапки на стол».

Акопян выправил: «положили шапки на стол».

— Не подсовывайте мне ваши вываренные в супе слова,— сказал Железный.

— «Поклали» — неграмотно,— сказал Акопян.

— «Поклали шапки» — это экспрессия, масса, мускул, акт! — сказал Железный. — Вы полагаете — в слове все исчерпывается его грамотностью?

— В трамваях висит объявление,— сказал Акопян со своим мягким акцентом,— напечатанное, кстати, у нас в типографии: «Детей становить на скамейку ногами воспрещается». Может быть, вам нравится слово «становить»?

— А конечно, потому что в нем образ! — воскликнул Железный.— Ставят клизму, как вы не понимаете, черт вас возьми! Слово «ставить» тут не мыслимо даже ритмически. «Детей ставить на скамейку ногами»... Слышите?! Фраза кособочится, у нее заплетается язык! Это объявление набирал лингвист, умница! И разве не восхитительно «становить ногами», как будто можно становить и головой, разве в этом не эпоха?

— Рабочая газета ищет эпоху в других ее проявлениях,— сказал Акопян спокойным голосом, но очень категорически».

Приведенный отрывок наглядно показывает и то, как в художественном произведении стилистически окрашенные элементы языка приобретают свою собственную — обусловленную конкретным художественным контекстом — функцию.

Употребление персонажем просторечных слов *покласть* и *становить* служит не столько его социально-речевой, сколько психологической в широком смысле характеристике. Самый спор журналистов о словах *покласть* и *становить* воспринимается в романе не только как столкновение «речевых вкусов», но и как столкновение характеров, которые раскрываются в этом споре какими-то новыми гранями.

Язык художественной литературы, создаваемый мастерами слова, представляет собой, как правило, образцовое выражение литературной формы общенародного языка. Однако было бы ошибочным смешивать понятия «литературного языка» и «языка художественной литературы». Литературный язык вырабатывается не только в художественной литературе, и его функции не ограничиваются ею; функциональные стили — научный, официально-деловой, публицистический — это стилистические разновидности также литературного языка. В то же время в язык литературно-художественных произведений с различными целями могут включаться не только элементы этих функциональных стилей, но и «нелитературные» элементы речи, т. е. такие слова, выражения, формы слов, конструкции, которые лежат за пределами «литературной нормы». Присутствие таких слов, выражений и т. д. в художественных произведениях не дает никаких оснований ни для порицания авторов за отклонения от «правильного» литературного языка (вопрос заключается в том, оправдано ли художественными задачами применение тех или иных нелитературных речевых средств в конкретном тексте), ни для выводов об искусственности самого понятия «литературной нормы».

Утверждая, что словарные стилистические пометы якобы «обедняют» язык, некоторые поборники языкового «богатства» не понимают того, что стилистическое расслоение языка — это результат его исторического развития, а не какой-то отрешенной от жизни (и отчасти, по их мнению, даже злонамеренной) деятельности лексикографов. Трудной задачей лексикографии является отражение того, что реально происходит в языке, причем в его наиболее подвижной и, по существу, необозримой сфере — в лексике. Между тем заявления А. Югова, спутавшего «стилистические пометы», применяемые в словарях, с какими-то предписаниями писателям, до сих пор воспринимаются некоторыми авторами печатных выступлений вполне серьезно и одобрительно. Так, например, Вл. Дитц пишет в «Литературной России» от 15 апреля 1963 г.: «К сожалению, бытует упрощенное понимание литературного языка как языка книжного, правильного, строго соответствующего нормам русской грамматики. В свою очередь, нелитературный язык — язык разговорный, неправильный, временами отклоняющийся от грамматических норм.

Югов утверждает: весь язык народа литературен. Только одни слова успели вокнижиться, другие — литературны потенциально.

В самом деле, кто из писателей может довольствоваться лексиконом, очищенным от так называемых «клейменых слов» (а то, что они «с клеймом», легко убедиться: раскройте любой словарь русского языка — и в глазах запестрит от помет: «разговорное», «областное», «просторечное», «устарелое»). Но как же можно писателю обойтись без «верных, хороших, сильных, нигде, кроме как в народе, не употребляемых слов» (цитирую Льва Толстого)! Югов приводит огромное количество убедительных примеров, свидетельствующих о неустанной борьбе крупнейших старых и современных русских писателей за широкое использование сокровищ народной речи».

Между тем, как раз стилистическая значимость слов, как раз то, что не все они в равной степени «литературны», дает в руки писателям богатейшую палитру языковых красок. Примеры умелого использования этих красок различными писателями приводятся, в частности, и в книге А. Югова («Судьбы родного слова»), о которой пишет Вл. Дитц.

Вводя в свое произведение слова, не являющиеся стилистически «нейтральными», писатель использует их стилистическую окраску с самыми разнообразными целями. «Противопоказано» в художественном произведении только невнимание к этой окраске, так же как и такое сгущение речевых красок, которое, становясь самоцелью, обычно ведет именно к монотонности, затрудняя в то же время восприятие образного содержания произведения.

В рассказе Куприна «Груня» изображен «великий писатель» Неежмаков, который поучает начинающего автора Гущина: «—...Язык изучай, обычай, нравы, особенности. Ты вот этого... как оно... помнишь, как у меня в «Иртышских очерках» написано? «Айда с андалой на елань поелозить». Что это значит? В том-то, брат, и уксус! По-российски выходит в переводе: «Пойдем с дружком на лужайку побродить». Вот оно — настоящее изучение языка». Вряд ли у кого-нибудь может возникнуть сомнение в сатирической направленности эпизода.

В литературно-художественные произведения привлекаются и такие слова (формы слов, выражения и т. д.).

которые рассматриваются не только как «нелитературные», т. е. находящиеся за пределами нормированной речи, но и как нежелательные, как засоряющие и портящие язык, например варваризмы или жаргонизмы, против которых ведется борьба, так называемые канцелярские штампы, которые осуждаются, и т. п.

Так, галломания, пристрастие к неоправданным заимствованиям из французского языка в русском дворянском обществе XVIII — начале XIX в. высмеивается многими писателями того времени — Сумароковым, Фонвизиным, Новиковым и др. Дворянско-жаргонное словоупотребление находит сатирическое отображение, в частности, в романе А. Е. Измайлова «Евгений» (1799 г.), где Евгений Негодяев изъясняется таким образом (курсив всюду издания романа): «Колокольчик *фрапирует* мои уши. Закоптелые избы, в которых кудахчат куры и кричат ребята, меня не *амюзируют*»; «Если ты мне истинный друг, сделай милость, перестань *плезантировать*»; «Вижу, что нельзя *екскюзировать* мой поступок...»; «Сначала *инвенция* моя ей очень понравилась...»; «Он говорит сам себе мысленно: я найду всегда оказию быть в здешнем danse клубе, но не найду, может статься, больше никогда *оказии* пробыть долго tête à tête с тою, которая ко мне так благосклонна и которая верно не простит моего *дезобеиссанса*»; «И Надежда Михайловна сказала мне вчерась, что ты человек редкий, только жаль, что *манкируешь* немного *юзажем* du monde...»; «Я, сказать по правде, не так чтоб к ней был очень *атташирован*...»; «Так ловок, так *авантажен*!.. Право, не *флатирую* нисколько...»; «Да уж добро бы у меня *ривалем* был равный мне, а то сержантишка»; «Bravo! мы *разирритируем* ее с тобой!»; «Девица Миловзорова, конечно, прекрасна, сказал он сам себе, спустя некоторое время после своего несчастия, потеря ее, конечно, мне *эньсюппортабельна*...» и т. п.

Пристрастие к варваризмам, как известно, проявлялось в «высших» и «средних» слоях русского общества и позднее; оно отображено в произведениях Толстого, Лескова и других русских писателей XIX в.

В наши дни в выступлениях писателей, в письмах в редакции газет (часть из которых публиковалась) звучит обеспокоенность в связи с тем, что русская речь засоряется всякого рода канцелярскими штампами, с одной

стороны, и жаргонными словечками и выражениями — с другой.

Канцеляризмы, «казенные» штампы вызывают справедливое возмущение многих пишущих о культуре речи. Следует заметить только, что подвергаться осуждению должен не самый официально-деловой «язык» с его неизбежными штампами и устойчивыми формулами, а неправомерное перенесение этих штампов и формул в газеты, в публичные выступления и даже в обиходную речь, так же как и то, что многие канцелярские штампы, став привычной принадлежностью деловых документов, нагромождаются в них без всякой необходимости, делают эти документы маловразумительными, хотя и подчеркнуто обособленными от «обычного» языка и как бы даже малодоступными для «непосвященных».

Об особенностях старого канцелярско-приказного стиля можно составить некоторое представление по его сатирическому отражению в произведениях писателей-реалистов XIX в. Например, в повести Пушкина «Дубровский» находим воспроизведение «определения суда», по которому Андрей Гаврилович Дубровский был лишен своего имения.

Вот заключительный абзац этого «определения»: «...а посему генерал-аншефу Троекурову в изъявленном на гвардии поручика Дубровского иске отказать, ибо принадлежащее ему имение возвращается в его владение, не изъемля из оного ничего. А что при вводе за него оказаться может все без остатка, предоставя между тем генерал-аншефу Троекурову, буде он имеет о таковой своей претензии какие-либо ясные и законные доказательства, может просить где следует особо. Каковое решение напред объявить как истцу, равно и ответчику, на законном основании, апелляционным порядком, коих и вызвать в сей суд для выслушивания сего решения и подписи удовольствия или неудовольствия чрез полицию».

Как легко заметить, канцелярско-приказной стиль характеризуется не только специфическим набором слов и выражений, но и специфическим усложненным строением фразы с «тяжеловесными» служебными словами.

В произведениях советских писателей, направленных против бюрократизма, для характеристики персонажей используются канцеляризмы, речевые штампы, свидетельст-

вующие не только о трафаретности мышления описываемых лиц, но часто также и об их стремлении замаскироваться официальными фразами, отгородиться готовыми казенными формулами от запросов живой действительности. Ср.: «Ермаков по себе знал, как тяжела была ларионовская опека. Но кой-кто открыл в ней удобные стороны и быстро научился по всякому поводу «ставить в известность», «спрашивать совета», «увязывать вопрос», или, говоря русским языком, перекладывать ответственность со своих на чужие плечи» (Бакланов. В Снегирях); «Вы не поняли, что уважают партию, а лично вам в качестве руководителя еще надо заработать уважение. Ничего не поняли и ничего не заработали, и в кратчайший срок растеряли то, что имели авторитет и доверие. На каждом шагу сыпали словами: «организовать», «мобилизовать», «ориентировать», а когда из горкома вам позвонили насчет живого человека, коммуниста Жихарева, и его живой судьбы — вы что ответили первоначально? «Мы с этим разберемся, вот только поосвободимся немножко». От чего освободимся? От забот, что ли, которых становится все больше?» (Панова, Времена года); «Да о чем, собственно, говорит докладчик? Оказывается, ни о чем. Так, самый обыкновенный набор прописных истин. Вот некоторые из них, подслушанные нами на его последнем выступлении. «Инициатива должна бить ключом», «Основная задача должна проходить красной нитью», «Бракоделов надо бить по рукам»» (Сем. Нариньяни. Фельетон «Водоноша») и многие другие.

Канцелярский штамп становится общественно опасным тогда, когда он обезличивает живое дело, когда по существу дела нужны не обобщения, а человеческий подход к конкретным людям и фактам, шаблонные же формулировки невольно направляют мысль по привычному руслу, не дают возможности рассмотреть индивидуальные особенности вопроса, становятся символом определенного стиля руководства. Именно такая опасность бюрократического речевого штампа предстает, например, перед «руководящим работником» райкома Григорием Савельевичем, героем рассказа С. Антонова «Новый сотрудник»: «И только когда дело подходило к концу, когда уставший Григорий Савельевич начал абзац фразой «ввиду того что ощущается недостаток кадров», Маша робко спросила: — Может быть, напишем просто: «не хватает людей?»

Григорий Савельевич рассердился, но, взглянув на ее огорченное лицо, понял, что она страдает за него и боится, как бы за такую фразу его опять не обвинили в казенщине.— Ну вот и вы критикуете,— сказал он с теплотой и признательностью.— Конечно, по-вашему лучше,— и, словно оправдываясь, добавил:— Привык к стандарту... Наверное, старею...» И ср. дальше: «Он подумал о Набокове, и ему показалось ужасно глупым, что долгое время он пытался образумить Набокова, употребляя слова «сигнал», «бюро» и называя любовь «вопросом»».

Речевые штампы широко использовались как одно из средств сатирического изображения бюрократизма и казенщины в произведениях Маяковского, Ильфа и Петрова и других писателей. Подвергая осмеянию бюрократизм, Маяковский в комедии «Баня» раскрывает сущность чиновника-бюрократа Оптимистенко в его штампованной речи, вращающейся вокруг канцелярских словечек «отношение», «заключение», «согласовать и увязать» и т. п. Что за этими словечками скрывается полнейшее нежелание и неумение разобраться в нуждах просителей, подчеркивается показом различных значений самих этих слов в речи бюрократа и «просителей». Оптимистенко и просители говорят как бы на разных языках,— его канцелярские выражения приводят только к недоразумению.

Как один из видов протеста против казенного, бюрократического «языка» обычно рассматривается распространение среди некоторой части молодежи жаргона, отличающегося рядом подчеркнуто нелитературных слов и выражений. В рецензии на кинофильм «Мой младший брат», являющийся экранизацией повести В. Аксенова «Звездный билет», Л. Кассиль отметил: «Уже писалось справедливо, что автор и его герои перехватывают по части «стиляжьего» лексикона, соря налево и направо блатными, жаргонными словечками. А ведь они, эти мнимые вольности речи, применяемые ради определенного дурного шика, в конце концов вызывают такое же отвращение, как и те книжные ходульные риторические скороговорки, протестуя против которых молодежь иногда и щеголяет режущими благопристойный слух подчеркнуто вульгарными словами. В фильме «Мой младший брат» дается более ясная оценка такого рода «загибам» в языке и поведении: «Мы боимся банальности и часто из-за этого пугаемся простоты». Это очень глубокая, умная и верная

фраза, отсутствовавшая в романе, а ныне произносимая одним из персонажей фильма, дает верный ключ к пониманию произведения» («Правда», 18 ноября 1962 г.).

Жаргонное словоупотребление служит речевой характеристике персонажей в ряде произведений современной литературы, выступая чаще всего в несколько «смягченной» форме (т. е. писателями отбираются сами по себе общеупотребительные слова, но применяемые в жаргонной речи в специфических значениях). Вот несколько примеров такого словоупотребления в повести Н. Дубова «Жесткая проба»: *«Приветик,* детки! Давайте к нам, у нас весело»; «Пошли в пельменную, там посидим, а потом у меня есть один *вариант...*— Олег многообещающе ухмыльнулся и подмигнул»; «— Клавочка! — он обхватил проходящую официантку за место, где у нее когда-то была талия.— *Сработай* нам — литровочку...»; «—...Ты, может, стесняешься насчет *монеты*? У меня хватит, *будь спок*!»; «—...Есть тут одна... *Кусочек* — во! *Прима-люкс!* Пластинки у нее — *закачаться*! Морячки прихватили»; «—...Жить надо весело.— А на что? — Найдется, надо только *шевелить извилинами.* Понимаешь?»; «— Чудак! Что я тебе, рабочая скотинка, чтобы *ишачить*?»

Понятно, что использование жаргонизмов для речевой характеристики персонажей, блестящие примеры которого находим в произведениях русских писателей-реалистов XIX в. (можно вспомнить хотя бы сатирическое отображение салонно-дворянского и мещанского жаргонов в произведениях Гоголя, Островского, Лескова), не должно подменяться их самоцельным коллекционированием в произведении. Каждое «необычное» слово несет в художественном тексте нагрузку какой-то выразительности и изобразительности. Если этой нагрузки нет, такие слова только затрудняют восприятие текста, а поэтому вызывают справедливое раздражение у читателя. Кроме того, «сгущение» характерных речевых красов всегда ведет к их обесцвечиванию, к утрате ими и самых выразительных и изобразительных качеств.

В художественном произведении могут выступать самые разнообразные стилистические средства, причем их оправданность или же неуместность всегда определяется художественным заданием автора, и было бы не только бесполезно, но и вредно как-то пытаться ограничить языковой выбор писателя. Однако оправданными те или иные

языковые средства будут именно при их соответствии общему художественному заданию автора, они не могут рассматриваться как нечто самодовлеющее. Например, для того чтобы показать через речь персонажа его социальную принадлежность, автору не нужно воспроизводить все реальные черты этой речи, все ее отклонения от общелитературной речи. Можно сказать, что стилистически маркированное слово является в художественном произведении чаще всего своеобразным условным сигналом, направляющим в нужную для автора сторону читательское восприятие всего данного текста. Например, Тургенев в «Записках охотника», изображая орловских крестьян, не стремится к какому-то фотографическому воспроизведению их речи, со всеми ее местными особенностями. Между тем крестьяне говорят у него так, что читатель сразу чувствует, что это диалектная крестьянская речь, значительно отличающаяся от авторской. Достигается это прежде всего тем, что автор строит речь своих крестьян, избегая конструкций и слов, несущих на себе какой-либо отпечаток «литературности»; так, в этой речи почти полностью отсутствуют деепричастные обороты, многие виды сложноподчинительных конструкций, слова, имеющие отчетливо книжный характер. Введением нескольких диалектных слов (которые, как правило, тут же комментируются автором в подстрочных примечаниях, например, «казюли — по орловскому — змеи» и т. п.) создается нужный колорит какой-то особенной, местной речи. В то же время автор широко использует просторечные элементы общенародного языка, которые заставляют воспринять эту речь как нелитературную. Ср., например, такой отрывок из «Бежина луга»:

«А скажи, пожалуй, Павлуша,— начал Федя,— что у вас также в Шаламове было видать предвиденье-то небесное?» (В подстрочном примечании И. С. Тургенев разъясняет: «Так мужики у нас называют солнечное затмение»).

« — Как солнца-то не стало видно? Как же.

— Чай, напужались и вы?

— Да не мы одни. Барин-то наш, хоша и толковал нам напредки, что, дескать, будет вам предвиденье, а как затемнело, сам, говорят, так перетрусился, что нà поди. А на дворовой избе баба стряпуха, так та, как только затемнело, слышь, взяла да ухватом все горшки перебила

в печи: «Кому теперь есть,— говорит,— наступило светопреставление». Так шти и потекли».

Кроме выражения «предвиденье небесное», которое автором характеризуется как местное орловское, здесь нет никаких слов и выражений, которые могли бы оказаться непонятными читателю. Но здесь присутствует целый ряд слов, несущих на себе яркий отпечаток нелитературности: (чай, напужались, хоша, напредки, перетрусился, нà поди, слышь, шти). Совершенно ясно, что писатель использовал эти слова не потому, что он пренебрег их стилистической отмеченностью; как раз благодаря ей они и оказались уместными в тексте, где они совершенно отчетливо воспринимаются нами как н е л и т е р а т у р н ы е слова. Речь крестьянских мальчиков в рассказе производит впечатление подлинной, несмотря на то, что она лишена почти всяких специально местных примет.

Стилистически окрашенные слова (архаизмы, диалектизмы, просторечная лексика и т. д.) могут быть использованы в произведении для совершенно различных целей. Их функцию, в конечном счете, всегда определяет тот контекст, в котором они выступают. Поэтому было бы не только недостаточным, но часто и ошибочным определение роли архаизмов, диалектизмов и т. д. вообще, без учета того образного содержания, для раскрытия которого они служат. Проиллюстрируем это на одном из примеров стилистического использования так называемой «высокой» лексики. Известно, что сочетание архаизмов с разговорными, бытовыми, нередко вульгарными словами может служить усилению комического эффекта, придает произведению пародийную окраску. Этот прием сочетания стилистически разнородной лексики широко используется в ряде произведений уже XVIII в., например в «ироикомической» поэме В. Майкова «Елисей, или раздраженный Вакх»:

О муза, ты сего отнюдь не умолчи,
Повеждь или хотя с похмелья проворчи...

Се тако билися безмозглы мужики...

Один соперника там резнул под живот,
И после сам лежит повержен яко скот;
Другой сперва пошел на чистую размашку,
Нацелил прямо в нос, но сделавши промашку,
Отверз свободный путь другого кулакам и т. п.

Сочетание церковнославянизмов с просторечной лексикой характерно для ряда сатирических зарисовок Салтыкова-Щедрина. Например: «Вслед за крестьянскою волею объявлена была воля вину, и в природе произошло нечто неслыханное... Слепые прозрели, *чающие движения воды взяли под мышку одр и на рысях побежали в кабак»* *и т. п.*[7]

В восприятии читателя славянизмы издавна ассоциируются с представлением об устаревшем книжно-торжественном тоне речи, об архаическом «высоком слоге». Поэтому, когда они используются в повествовании о комических или заслуживающих порицания событиях современной жизни, они невольно воспринимаются как одно из речевых средств создания иронической характеристики изображаемого. Естественно, что это впечатление усиливается в результате обычно неизбежного соседства их с лексикой совершенно иной эмоционально-стилистической окраски. Подобное употребление архаизмов можно отметить и в литературе нашего времени; оно характерно, в частности, для «фельетонного» жанра. Например: «За то сладкогласных подхалимов и наушников — технолога Шелоханова и иже с ним — крепко и нежно приголубил зело возлюбивший лесть начальник» («Правда», 23 декабря 1956 г.); «Это было совсем некстати, ибо свинки, опекаемые передовой Запятко, были не зело крупны» (Ю. Алексеев. Проблема красоты) и т. п.

Но, если мы возьмем следующие стихи Пушкина («Поэт и толпа»):

Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор — полезный труд! —
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?

то увидим, что здесь столкновение высоких славянизмов (град, жертвоприношение) с «низкими», прозаическими словами (сор, метла) вовсе не направлено на комический эффект. Здесь противопоставление образов опирается на соответствующую экспрессивную окраску противопоставляемых слов. «Сталкиваются не два слова, а два чувства

[7] См. А. И. Ефимов. Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. Изд-во МГУ, 1953, стр. 290 и сл.

и переживания» [8]. Иное значение приобретает соединение той же «высокой» лексики с разговорной в творчестве, например, Огарева. Так, в стихотворении «Напутствие» «сохраняется... высокая лексика пушкинского «Пророка» («Забудь уныния язык!», «благоговеть... перед святынею глагола», «с уст твоих, непраздноcловных и нелживых» и т. д.). Но высокая лексика переосмысляется, наполняется иным, революционно-демократическим содержанием, попадая в речевой контекст разночинной интеллигенции 60-х годов..., звуча в иной, разговорной интонации» [9].

Своеобразная стилистическая «нейтрализация» совмещаемой «высокой» и «низкой» лексики наблюдается в романе А. Толстого «Петр I», где это совмещение служит как бы одним из средств создания речевого колорита эпохи: «...умирал царь Федор Алексеевич...

От воды у него ноги раздуло, как бревна, и *брюхо* стало пухнуть... Немец нагнулся к его бескровным *устам*»; «Иван Артемьевич сидел на лавке, руки засунул *под зад. Очи* — строгие, без мигания» [10]. Таким образом, тот же речевой прием применяется с совершенно различными художественными целями. Поэтому естественно, что изучение лексики художественного произведения не может быть сведено к выделению различных ее стилистических пластов без учета конкретных контекстов их использования.

---

[8] Б. В. Томашевский. Стих и язык. М.— Л., 1959, стр. 339.

[9] Н. М. Гайденков. Н. П. Огарев — поэт.— Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, т. CXV, вып. 7, 1957, стр. 153.

[10] См. В. В. Степанова. Устаревшие слова в романе А. Н. Толстого «Петр I».— Сб. «Изучение языка писателя», Л., 1957, стр. 271.

ЗВУЧАНИЕ И ЗНАЧЕНИЯ СЛОВ

Выразительность слова зависит не только от того, что́ оно обозначает, т. е. не только от его лексического значения, но и от его стилистической прикрепленности, а также от разнообразных связей с другими словами языка, начиная от звуковых и кончая ассоциативно-эмоциональными.

В рассказе С. Антонова «Новый сотрудник» молодая энергичная Маша, наблюдая за упряжкой лошади, высказывает такое суждение: ««Супонь», «гужи»,— говорила Маша.— Названия какие-то дремучие, дореволюционные. Я бы все это переименовала». Нет ничего удивительного в том, что выросшей в городе девушке кажутся в наше время странными детали упряжи. Но любопытно, что она говорит не о самих предметах, а об их названиях, именно слова представляются ей «дремучими». Здесь наглядно своеобразное «овеществление» фактов языка, но можно заметить и другую характерную особенность нашего эмоционального восприятия слова — это восприятие зависит от всего контекста (в широком смысле) его употребления.

Слова (часто подсознательно) оцениваются не только по их предметной соотнесенности. Об этом красноречиво свидетельствуют хотя бы личные имена. Их «предметная соотнесенность», т. е. прикрепленность к определенным конкретным лицам, заведомо условна и различна для различных носителей языка. Иногда она вообще несущественна при эмоциональной оценке имени,— здесь на первый план выступает как его звуковая форма, так и общая традиция называния в определенных слоях общества, социально и исторически обусловленное представление о носителях данного имени. Ср.: «—...Высший свет бранят всегда, чтобы противупоставить его тому свету, где живут купцы, попы, мещане и мужики, разные там Сидоры и Никиты» (Чехов. Рассказ неизвестного человека).

В стихотворении Блока «Над озером» «переименование» (собственно смена исторических вариантов того же самого имени) отражает изменение в отношении лирического героя к незнакомке:

... О нежная! О тонкая!— И быстро
Ей мысленно приискиваю имя:
Будь Аделиной! Будь Марией! Теклой!
Да, Теклой!..

И после того, как она встретилась с офицером:

Я хохочу! Взбегаю вверх. Бросаю
В них шишками, песком, визжу, пляшу
Среди могил — незримый и высокий...
Кричу:— Эй, Фекла! Фекла!— И они
Испуганы, сконфужены, не знают,
Откуда шишки, хохот и песок....

Герцен, говоря об «аффектации», связанной с «французским переводом» имен, замечает, между прочим: «С производством в чины и с приобретением силы при дворе, меняются буквы в имени; так, например, граф Строганов остался до конца дней *Сергей Григорьевичем*, но князь Голицын всегда назывался *Сергий Михайлович*. Последний пример производства по этой части мы заметили в *известном* по 14-му декабря генерале Воронцове: во все царствование Николая Павловича он был Яков, так, как Яков Долгоруков, но и с воцарения Александра II он сделался Иаков, так, как брат божий» (Былое и думы).

Разумеется, экспрессивно-стилистическая окраска, которая связывается с теми или иными именами (или даже, как мы видели, с фонетическими вариантами имен), является исторически изменчивой. Известную роль играет здесь и собственно литературная традиция. Выразительным примером может служить судьба имени Татьяна в XIX в., введение которого в своей роман «Евгений Онегин» Пушкин, как известно, вынужден был специально оговорить:

Ее сестра звалась Татьяна...
Впервые именем таким
Страницы нежные романа
Мы своевольно освятим.
И что ж? оно приятно, звучно,
Но с ним, я знаю, неразлучно
Воспоминанье старины
Иль девичьей.

Значение литературной традиции в наименовании героев художественных произведений, между прочим, шутливо подчеркивалось рецензентом фильма «Исправленному верить», писавшим: «Все обстоятельства свидетельст-

вуют против Андрея, особенно то, что он в свое время отбывал наказание. Но зрителя не обманешь, он не слишком волнуется, он знает, что герой по имени Андрей (если бы Олег или Игорь — тогда другое дело!), да еще такой симпатичный, ни в чем не виноват» («Литературная газета», 1 сентября 1959 г.).

Традиция употребления слова, в том числе и литературная, неизбежно влияет на его эмоциональное восприятие читателем, на его соответствие тому образу, который создается в художественном произведении. Например, Чехов осуждал Горького за употребление слов *аккомпанемент*, *диск*, *гармония*, «совсем неудобных,— как он писал Горькому,— в рассказах вашего типа».

Понятно, что эмоциональное восприятие слова часто бывает индивидуальным, различным для различных носителей языка, в том числе и мастеров слова. М. Дудин, вспоминая о своем первом впечатлении от одного из стихотворений Н. Асеева, писал: «В тридцать пятом или тридцать седьмом году я прочел в журнале «Красная новь» стихотворение Николая Николаевича Асеева. Называлось оно «Водопад Муруджу». Я его отлично помню:

Женщина стоит у водопада.
Рада, рада,
Что ее с головы до пят
В блеск и в шум одел водопад.
Водопад ее фаворит,
И она ему говорит:
«Драгоценный мой Муруджу,
Хочешь, я от тебя рожу.
Я рожу от тебя девчонку,
Замечательную речонку,
Совершенно такую, как ты,
Неописанной красоты!»

Мне в этом стихотворении не понравились инородные для моего тогдашнего восприятия слова «фаворит», «замечательная», но я навсегда запомнил эти строки» («Литературная газета», 29 марта 1962 г.).

Таким образом, слово выступает в речи не только как знак какого-то понятия или представления; оно отягощено грузом как устойчиво закрепленных за ним, так и индивидуально возникающих в речи ассоциаций. Самое зна-

чение слова может подвергаться различным сдвигам, вызванным и случайными сближениями слова с другими, сходными по звучанию словами, и контекстным переосмыслением, и неожиданным раскрытием его многозначности.

Многозначность — явление закономерное и широко распространенное в языке, как правило, не препятствующее однозначному пониманию слова в каждом конкретном случае. Но она может быть специально использована говорящим с теми или иными целями. Например, в книге Л. Кассиля «Маяковский — сам» приводится такой ответ Маяковского на реплику «Маяковский, ваши стихи не волнуют, не греют, не заражают» — «Мои стихи не море, не печка и не чума». Нарочито буквальным пониманием глаголов *волновать*, *греть*, *заражать* поэт как бы показывает, что они с оппонентом не смогут найти общего языка.

Буквальное понимание слова, имеющего в определенных контекстах смысл языковой метафоры, может вести к созданию гротескной гиперболы, основанной на том, что говорящий представляет себе «образно» то, что стало условным метафорическим обозначением. Так, в рассказе Чехова «Психопаты» бездельничающий отставной поручик запугивает себя и своего отца титулярного советника Нянина разглагольствованиями о всевозможных ужасах. Сообщения о растратах, о том, что «того дня нет, чтоб кассир не бегал», приводят его к таким мрачным прогнозам: «Проснешься в одно прекрасное утро, выглянешь в окно, ан ничего нет, все украдено! Взглянешь, а по улице бегут кассиры, кассиры, кассиры... Хватишься одеваться, а у тебя штанов нет — украли!».

Чем привычнее для нас слово, тем меньше мы ощущаем его скрытую образность. Для поэта эта языковая образность, не замечаемая нами в обычной речи, может стать основой создания поэтического образа. Например, выражение *расходились нервы* развернуто Маяковским в такой образ:

Слышу:
тихо,
как больной с кровати,
спрыгнул нерв,
И вот,—
сначала прошелся

едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной чечеткой.
Рухнула штукатурка в нижнем этаже.
Нервы —
большие,
маленькие,
многие! —
скачут бешеные,
и уже
у нервов подкашиваются ноги!

Облако в штанах

Возможность употребления слова *вода* в переносно-оценочном смысле («многословие при бедности мысли» — «Толковый словарь» под ред. Д. Н. Ушакова) позволяет Маяковскому сказать:

Отгородимся от бурь словесных молом.
К делу!
Работа жива и нова.
А праздных ораторов —
на мельницу!
К мукомолам!
Водой речей вертеть жернова.

Поэт-рабочий

Переносно-оценочное значение слова *дуб* («тупой человек») так используется Маяковским:

Знаю —
не любите праздных фраз вы.
Рубите дуб — работать дабы.
А мы
не деревообделочники разве?
Голов людских обделываем дубы.

Поэт-рабочий

На раскрытии семантической многоплановости слова построена поэтическая метафора в следующих строчках

Маяковского:

Били Деникина,
били
Махно,—
так же
любого
с дороги смахнем.
Хрустнул,
проломанный
Крыма хребет.

Десятилетняя песня

где оба значения слова «хребет» («позвоночник» и «горная цепь») как бы одновременно присутствуют в слове: образ поверженного с «проломанным хребтом» врага соединяется с представлением о преодоленном горном хребте Крыма. Таким образом, многозначность слова становится одним из средств художественной выразительности.

Семантическая многоплановость слова может раскрываться при его употреблении с разным значением в смежных фразах; например, у Маяковского:

Чернеют
небеса — шалаш.
Меняет вечер краску.
Шел снег.
И поезд шел.
И шла
ночь к Новочеркасску.

Голубой лампас

В поэме «Хорошо» повторением того же слова, примененного в разных значениях, как бы подчеркивается обычность обстановки, на фоне которой резче выступает грандиозность совершающегося события — взятия Зимнего.

Дул,
как всегда,
октябрь ветрами,
как дуют
при капитализме.
За Троицкий
дули
авто и трамы,
обычные
рельсы вызмеив.

(Ср. в конце этой главы: «Дул, как всегда, октябрь ветрами. Рельсы по мосту вызмеив, гонку свою продолжали трамы уже — при социализме»).

Многозначность слова, когда она намеренно оттеняется говорящим, как бы подчеркивает сходство или различие предметов и явлений, обозначенных словом. Иногда это незатейливая «игра слов», весь смысл которой состоит в неожиданной подмене одного значения другим, не мотивированным данным контекстом. Каламбуры такого рода нередко возникают в повседневной разговорной речи. Вложенные в уста персонажей литературных произведений, они могут иметь самое разнообразное художественное назначение — косвенно характеризовать самих этих персонажей, степень их остроумия или отношение к определенным лицам и явлениям и т. д. Например, в повести Горького «Варенька Олесова» приводится такой разговор героини с Ипполитом Сергеевичем: «—...Вы не видали порогов на Днепре?..— Только пороги дверей,— попытался сострить Ипполит Сергеевич». Противопоставлением разных значений слова Алексей Красильников в «Хождении по мукам» А. Толстого хочет выразить свое особое отношение к революции. Он заявляет брату Семену: «— Крестьянская линия — само собой, браток, рабочие — само собой... Рабочие все до одного ушли в Красную гвардию. Их интересы, значит, углублять революцию. Так или нет? А наша, крестьянская революция — всего шесть вершков чернозему. Наше углубление — паши, сей, жни».

Столкновение разных значений слова, так же как и разных слов, имеющих одинаковое звучание (омонимов),— один из традиционных приемов создания комического. Он часто применяется в шуточных, а также сатирических стихотворениях, в фельетонах, в подписях к карикатурам и т. п. Вот несколько иллюстраций:

На чистый глядя небосвод,
он тронул друга за манишку:
— Ну, как твой новый *перевод*?
— В порядке! Послан на сберкнижку.

С. Васильев. Из быта переводчиков

Порядок у «классиков» чинный.
Примерно живут они так:
Супруги их водят машины,
А классики водят собак.

С. Маршак. Как живут неоклассики

«Хотя такие любители присвоить государственную «веревку» еще кое-где и попадаются, но обычно они рано или поздно попадаются. Сколько веревочке не виться, а концу быть» (Я. Дымской. Фельетон «Штаны в кредит»). Примеров можно привести очень много.

В сатирической обрисовке капитализма, данной Маяковским в поэме «Владимир Ильич Ленин», многозначность слова *язык* раскрывается в таком образе:

Он враз
и царства
и графства сжевал
с коронами их
и с орлами.
Вступнел,
как библейская корова
или вол,
облизывается.
Язык— парламент.

Приведенные примеры далеко не исчерпывают разнообразных случаев использования многозначности и омонимии в литературе. Но они наглядно показывают роль самого «языкового материала» в создании художественных образов.

Слово выступает в художественном произведении не только для непосредственного обозначения чего-то, но и во всем богатстве своих ассоциативных связей и стилистических оттенков. Самое значение слова, благодаря метафорическим сближениям далеких по смыслу представлений, подвергается постоянным контекстным трансформациям, образному переосмыслению.

Существование в языке слов с близким значением (синонимов) дает возможность передачи тончайших оттенков смысла; в художественной литературе выявление этих оттенков может стать средством образной характеристики. Например, противопоставление слов-синонимов как бы открывает новые смысловые грани обозначенного ими предмета или явления, подчеркивая именно то, что различно в значении близких по смыслу слов. Вот, например, как рассказывает герой «Белых ночей» Достоевского о «мечтателе»: «Неравнодушно смотрит он на вечернюю зарю, которая медленно гаснет на холодном петербургском небе. Когда я говорю — смотрит, так я лгу: он не смотрит,

но созерцает как-то безотчетно, как будто усталый или занятый в то же время каким-нибудь другим, более интересным предметом, так что разве только мельком, почти невольно, может уделить время на все окружающее».

Ср. также: «Письма не было и не было, он теперь не жил, а только изо дня на день существовал в непрестанном ожидании, все более томясь этим ожиданием и невозможностью ни с кем поделиться тайной своей любви и муки...» (Бунин. Митина любовь). «Печать столь чрезвычайной посредственности лежала на внешности и судьбе Петра Горбидоныча, что не только выдающихся радостей, но даже несчастий не случалось в его жизни, достойных описания,— он как-то ни разу и не болел по-настоящему, хотя постоянно недомогал, никогда не испытывал возвеличивающего его личность горя, зато огорченьями был отмечен всякий день его» (Леонов. Вор) и т. п.

Сложная гамма смысловых и эмоциональных наслоений, разнообразных ассоциаций отделяет слова-синонимы друг от друга, определяет выбор того или другого из них в конкретной ситуации. Выразительность художественного текста в значительной степени зависит именно от умения писателя отобрать из ряда возможных слов те, которые наиболее точно передают нужные оттенки мысли, наиболее полно соответствуют общему эмоционально-образному строю текста. Разумеется, что при этом отбор не ограничивается «синонимами» в собственном смысле слова. Для обозначения одного и того же явления могут быть привлечены слова, имеющие совершенно различное лексическое содержание.

Возможность обозначения одного и того же явления разными словами не свидетельствует о синонимичности этих слов. Иногда она обусловлена сложностью самих явлений действительности, допускающих их неодинаковое понимание и истолкование, иногда стремлением подчеркнуть то одну, то другую черту этого явления. Понятно, что применение говорящим того или иного наименования может свидетельствовать об определенной оценке соответствующего явления и, в свою очередь, как-то характеризовать говорящего. Ср.: «— Я многое решила: не уезжать никогда больше от доктора, по ночам с ним не разговаривать... Он говорит: «На любовь нужно смотреть просто»; когда я теперь уезжала — даже назвал ее «функция». Я обиделась: «Ах, если только функция — могу и

совсем к вам не приезжать!» Но мало ли что говорится со зла» (А. Толстой. Для чего идет снег).

Такое же значение приобретают и так называемые эвфимистические замены, которые обычно вызваны стремлением говорящего смягчить обозначение того, что должно произвести неприятное или неблаговидное впечатление. Здесь чаще всего употребляются как раз не сходные, а различные по смыслу слова; ср.: «И Квашин, держась за бока, точно у него от работы болела поясница, искоса поглядел на жену и тещу, чтобы узнать, как подействовала его ложь, или, как он сам называл, дипломатия» (Чехов. Ненастье). Эвфимистическое смягчение в ряде случаев создает своеобразную многоплановость характеристики, как бы отражающей различные точки зрения на изображаемое. Нейтральные в стилистическом отношении слова, сталкиваясь как однородные определения (в широком понимании) одного и того же явления, насыщаются новыми выразительно-смысловыми оттенками. Слово, выступающее как эвфимистическая замена другого, более резкого, определения, воспринимается на фоне последнего, при этом часто становится дополнительным средством своеобразной «переоценки ценностей». Например, явно комический отблеск получает указание на «консерватизм» Афанасия Ивановича в романе Достоевского «Идиот», благодаря своей «эвфимистической» роли в таком контексте: «Афанасий Иванович никогда не скрывал, что он был несколько трусоват или, лучше сказать, в высшей степени консервативен». Определения «несколько трусоват» и «в высшей степени консервативен», естественно, не приобретают характера синонимов. Выразительность характеристики зависит здесь именно от контекстного сближения слов, которые сами по себе ни при каких условиях не становятся в языке синонимами. Первое определение как бы раскрывает внутреннюю сущность второго.

Не только особенности значений слов — присутствие в одном слове различных значений, сходство в значениях различных слов и т. д.,— но и их внешний звуковой облик, в том числе черты сходства с другими словами, могут приобретать в художественном тексте выразительную значимость.

В нашей обычной речи чисто внешние, звуковые ассоциации обычно не играют сколько-нибудь существенной роли. Чаще всего они возникают в тех случаях, когда мы

встречаемся с малознакомым словом,— звуковая форма тогда невольно обращает на себя внимание, своеобразно влияет на восприятие слова. Вот, например, как истолковывает слово *ажиотаж* дед Щукарь в «Поднятой целине» Шолохова: «— А что это такое за слово ты сказал? — поинтересовался Бесхлебнов.— Ажиотаж-то? Ну, это когда кругом тебя красота. «Жи» означает: живи, радуйся на белый свет, ни печали тебе, ни воздыханий. Это — ученое слово,— с непоколебимой уверенностью ответил Щукарь». Не менее случайно и его понимание ряда других «ученых слов»: «—Ну, многие слова я и без всяких прояснений понимаю. К придмеру, что означает: «монополия»? Ясное дело — кабак. «Адаптер» — означает: пустяковый человек, вообще сволочь, и больше ничего. «Акварель» — это хорошая девка, так я соображаю... «антресоли» крутить — это и есть самая твоя любовь, Агафон, на какой ты умом малость тронулся, и так и дале».

Чем привычнее для нас слова, тем меньше мы обращаем внимания на их звуковой облик, на их «этимологическую форму». Наоборот, слова малознакомые останавливают на себе внимание своим звучанием, своим внешним сходством с другими словами. Это хорошо видно опять-таки на именах собственных. Привычное имя не разлагается нами на морфологические и фонетические элементы, мы не ощущаем и его этимологических связей. Как отметил Л. Успенский, «для нас фамилия Пушкин звучит совсем не так, как все остальные, созвучные с нею: слишком особенную историю пережила она. Все другие сходные фамилии кажутся нам не слишком благозвучными, не очень красивыми: Мышкин, Кошкин, Душкин... В них живо чувствуется их происхождение от слов с уменьшительным и даже «уничижительным» значением...» [1]. Звуковая оболочка малознакомого слова всегда весомей; чем привычнее слово, тем больше внутренних, смысловых ассоциаций оно способно вызвать; чем менее привычно слово, тем легче оно отдается во власть внешним, звуковым ассоциациям. Вот, например, как воспринимаются новые слова Анисьей в «Хождении по мукам» А. Толстого: «Неприученный мозг с трудом впитывал отвлеченные идеи,— они, как слова чужого языка, лишь частицами, искорками проникали к ее живым ощущениям. Слово

[1] Л. Успенский. Ты и твое имя. Л., Детгиз, 1960, стр. 69.

«социализм» вызывало в ней представление чего-то сухо шуршащего, как красная лента, цепляющаяся ворсом за шершавые руки. Эта лента ей снилась. «Империализм» был похож на царя Навуходоносора с лубочной картинки, засиженной мухами,— с короной, в мантии, окрашенной мазком кармина,— царь ронял скипетр и державу при виде руки, пишущей на стене: мене, текел, фарес... Но Анисья была трудолюбивая и упорно преодолевала эти несовершенные представления».

Именно слова, новые для говорящих, подвергаются различным как фонетическим, так и смысловым преобразованиям на основе их случайного звукового сходства с привычными словами. Такие преобразования, известные под названием «народной этимологии», получают отражение и в художественной литературе, где используются как одно из средств речевой изобразительности. Случайные сближения определили, например, употребление слова *мораль* в купеческой среде с таким значением: «Б а р а б о ш е в. Если со мной такое кораблекрушение последует, так на все семейство мораль...» (Островский. Правда — хорошо...); «Х р ю к о в... Значит, разговор пойдет, и будет страм для меня, а не для вас. Про меня пойдет мараль; а вам что?» (Островский. Шутники) и т. п. Преобразованиями слов в духе народной этимологии широко пользовался в своем творчестве Лесков. Хорошо известна насыщенность ими таких произведений писателя, как «Левша». Можно заметить, что у Лескова подобные переделки и «переистолкования» слов применяются не только для характеристики персонажей через их речь; они обычно одновременно служат созданию комического эффекта или направлены на раскрытие каких-то характерных свойств обозначаемого словом явления. Ср.: «...а другой его брат, Николай Иванович, к народу был проще, но зато страсть какой предприятельный: постоянно он в трех волнениях, и все спешит везде постанов вопросу делать. Сначала он более всего мимоноски строил, и в это время страсть как распустился кутить с морскими голованерами»; «...Ко всему память и соображения хорошие, а к ученью нет — долбицу умножения сколько ни долбила, а как, бывало, зададут задачу на четыре правила сложения — плюсить, или минусить, или в уме составить, например, пять из семьи — сколько в отставке? — то я и никаких пустяков не могут отвечать» (Полунощники); «Дядя рассуждал,

что русский мужик — самый выносливый продукт природы, что он не избалован и путина его не может замучить.— Пусть только было бы чем ему напихать брюхо, чтобы в пустом брюхе не щелкало, а то он тысячи верст отмахает, как котильон протанцует.— И Петру Семенову это слово понравилось: он улыбнулся одними углами рта и подтвердил: — Так-с точно: котыльоном и докатимся — Катитесь,— отвечал дядя,— катитесь! (Продукт природы); «Александру Ивановичу везде был кредит открытый, а помещикам мало верили, зная их плохую расплату. Говорили: «он аристократ — дай ему, да ори сто крат»» (Овцебык) и т. п.

Значение, если оно прочно установилось в языке, не зависит от этимологических связей слова, от его этимологической формы. Однако в некоторых случаях внимание говорящего фиксируется именно на этимологической форме. Так бывает не только тогда, когда слово оказывается неизвестным говорящему и он пытается осмыслить его, исходя из значения корня (действительного или мнимого); нередко — это способ сознательного переосмысления слова; освещение скрытого образа, лежащего в основе наименования, может вызываться желанием переистолковать его значение применительно к какой-то конкретной ситуации: «— ...Вы до такой степени испорчены вашей семинарской философией, что во всем хотите видеть один только туман. Отвлеченные науки, которыми набита ваша молодая голова, потому и называются отвлеченными, что они отвлекают ваш ум от очевидности» (Чехов. Дуэль); «Звягинцев был человеком практического склада ума и любил свою авиацию не вообще и не во всякое время, а только когда она прикрывала его с воздуха или на его глазах бомбила и штурмовала вражеские позиции; поэтому-то он и проводил стремительно удалявшихся истребителей холодным взглядом из-под сонно приспущенных век, с тихой злостью забормотал: — Опять опоздали! Когда нас немцы бомбили и висели над нашим порядком, как привязанные,— вы, небось кофей пили да собачьи валенки свои натягивали, а теперь, после шапочного разбора, пошли в пустой след порхать, государственное горючее зря жечь... Истребители бензина вы, вот кто вы есть такие!» (Шолохов. Они сражались за родину).

Понятно, что историческая достоверность истолкования не интересует в подобных случаях говорящего. Каламбур-

ная направленность таких истолкований очевидна; она ясна уже из самой ситуационной обусловленности проводимого сопоставления. Поэтому, по существу, то же контекстное значение приобретают и некоторые случаи сближения не родственных по происхождению, а только случайно совпадающих или сходных по звучанию слов и выражений.

В известных случаях и самое звучание привычных слов может приобрести неожиданную значимость. Ср., например, разговор Ромашова с Шурочкой в повести Куприна «Поединок»:

«— Видите ли... — Он затруднялся, как объяснить свою мысль.— Если долго повторять какое-нибудь одно слово и вдумываться в него, то оно вдруг потеряет смысл и станет таким... как бы вам сказать?

— Ах, знаю, знаю! — торопливо и радостно перебила его Шурочка.— Но только это теперь не так легко делать, а вот раньше, в детстве,— ах как это было забавно!..

— Да, да, именно в детстве. Да.

— Как же, я отлично помню. Даже помню слово, которое меня особенно поражало: «может быть». Я все качалась с закрытыми глазами и твердила: «Может быть, может быть...». И вдруг — совсем позабывала, что оно значит, потом старалась — и не могла вспомнить. Мне все казалось, будто это какое-то коричневое, красноватое пятно с двумя хвостиками. Правда ведь?».

Звучание слова, звуковые совпадения в словах, этимологические связи слов, которые обычно не замечаются нами в повседневной речи и только, как мы видели, в каких-то определенных условиях останавливают на себе внимание, в языке художественной литературы приобретают особую значимость. Художественно организованная речь не может быть безразличной к выразительным средствам самого языка. Мы воспринимаем образное содержание художественного произведения через его языковую, словесную форму,— особенностями этой формы отчасти определяется и своеобразие всего произведения. Вот как, например, пишет о «жизни слова» поэт Николай Асеев: «...главнейшее смысловое значение слова само собой разумеется: оно неоспоримо несет в себе, выполняет главную задачу общения людей, задачу обмена мыслями, опытом, знаниями. Однако нет слова без звуков... Звуки, составляющие слова, не хаотичны и не стихийны... Конечно, звуковая сторона строя речи является лишь подсобной

смыслу, но и ее оставлять в небрежении было бы бесхозяйственно» (Разговор о поэзии).

Внимание к звуковой стороне слов и их сочетаний особенно ярко обнаруживается в стихотворной речи. Трудно назвать настоящего поэта, который был бы совершенно равнодушен к звуковой организации стиха. Сама природа поэзии не допускает такого равнодушия. Ведь отличие стихотворной речи от прозаической заключается именно в учете не только смыслового содержания, но и внешнего оформления слов, в звуковой упорядоченности речевых единиц в стихе, проявляющейся в определенном чередовании ударных и безударных слогов, в звуковых повторах (в том числе рифмах), оттеняющих и подчеркивающих интонационно-ритмическое членение фраз, которое само по себе наполняется повышенной эмоционально-выразительной энергией. Совершенно ясно, что при этом особенности звукового и грамматического строя языка, на котором пишет поэт, приобретают решающее значение. Трудности поэтического перевода с одного языка на другой наглядно показывают это.

Говоря о звуковой значимости слов в поэтической речи, следует коснуться некоторых моментов, неправильное понимание которых может привести к ошибочному истолкованию самого понятия «звуковой организации» поэтического произведения.

Прежде всего, нужно подчеркнуть, что «звуковая организация» текста никак не предполагает введения в него возможно большего количества различного рода ассонансов, аллитераций, так называемых «звукоподражательных» слов и т. п. Маяковский, который, как известно, был чрезвычайно внимателен к звуковой стороне своих стихотворений, писал в статье «Как делать стихи»: «К технической обработке относится и звуковое качество поэтической вещи — сочетание слова со словом. Эта «магия слов», это — «быть может, все в жизни лишь средство для ярко певучих стихов», эта звуковая сторона кажется также многим самоцелью поэзии. Это опять-таки низведение поэзии до технической работы. Переборщенность созвучий, аллитераций и т. п. через минуту чтения создает впечатление пресыщенности.

Например Бальмонт:

Я вольный ветер, я вечно вею,
волную волны и т д

Дозировать аллитерацию надо до чрезвычайности осторожно и по возможности не выпирающими наружу повторами. Пример аллитерации в моем есенинском стихе — строка:

Где он, бронзы звон или гранита грань...

Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова». И дальше: «Помните всегда, что режим экономии в искусстве — всегдашнее важнейшее правило каждого производства эстетических ценностей. Поэтому, сделав основную работу, о которой я говорил вначале, многие эстетические места и вычурности надо сознательно притушевывать для выигрыша блеска другими местами».

Нужно помнить также, что «звуковая организация» художественного текста заключается не только во введении, но и в устранении звуковых повторов в тех случаях, когда они не соответствуют эмоционально-смысловому содержанию фразы или вообще художественному строю произведения. Это очень заметно на существенном различии в структуре прозаической и стихотворной речи. Поскольку с этим различием связана неодинаковая роль в художественных текстах одних и тех же средств языка, остановимся на этом несколько подробнее.

Художественная организация речи не безразлична, конечно, и для прозы. Однако организация прозаической речи имеет свои специфические черты и не может быть сведена только к отсутствию в ней элементов, свойственных стиху, или безразличию к ним.

В стихе повторения отдельных звуковых сочетаний, воспринимаемые как звуковые повторы, являются конструктивным элементом, составной частью той или иной интонации. В прозаическом повествовании звуковые совпадения, если они становятся заметными, могут, напротив, затруднить непосредственное восприятие содержания, и поэтому прозаик, работая над звуковой организацией речи, стремится обычно к устранению внешней звуковой заметности слова. Известно, что Флобер по нескольку дней мучился над фразой из-за того, что в ней встречались сходные по звукам слова [2].

---

[2] Встретив в прозаическом переводе такие фразы, как «Очень жаль! — жестоко ответил Жан», «Жан жадно сжал ее». Горький заметил: «Может быть, в стихах это назвали бы аллите-

Точно так же и рифмы, если они встречаются в прозаическом произведении, то или остаются незамеченными, или, если ощущаются, воспринимаются именно как какое-то нарушение его «звуковой организации» (ср., например, в описании усадьбы Собакевича: «Словом, все, на что ни глядел он, было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке»). В одном из писем к Авиловой Чехов писал: «Надо выбрасывать лишнее, очищать фразу от «по мере того», «при помощи», надо заботиться об ее музыкальности и не допускать в одной фразе рядом «стала» и «перестала»».

Приближение к закономерному чередованию ударных и безударных слогов, являющемуся основой силлабо-тонического стихосложения, или к подчеркнутой соизмеримости синтаксических единиц — в прозе может явиться своеобразной «помехой» для восприятия. Ср. многие места в прозе А. Белого, где эта соизмеримость и возникающая на ее основе интонационная самостоятельность слова только мешают восприятию сообщаемого, так как создают ложную эмоциональность, которая не оправдывается содержанием и противоречит ему. Дело в том, что ритм не является единственным и обособленным определителем стихотворной речи, но неразрывно связан с другими особенностями интонационной структуры стиха. Поэтому наличие стихотворного ритма предполагает также смысловую значимость пауз и повышенную их экспрессивность; замедленный темп и связанную с ним интонационную самостоятельность слова, его «фразовость»; ощутимость звуковых повторов, создающих опору для интонационного движения [3].

Поэтому разложить какой-либо текст на соизмеримые ритмические единицы — это значит одновременно придать каждому слову большую интонационную подчеркнутость, сделать более заметной его звуковую сторону, создать новые паузы, сообщающие новые смысловые оттенки словам, т. е. придать всей речи новую смысловую окраску.

Проза же обладает своими собственными средствами и для создания необходимых эмоциональных пауз, и для

рацией, в прозе это — небрежность».— К. И. Чуковский. Искусство перевода. М.— Л., 1936, стр. 219.

[3] См. Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 20 и сл.

интонационного подчеркивания отдельных слов, и для нужного замедления темпа и т. д., и поэтому осложнение прозаического по своей природе текста стихотворной интонацией должно вызвать неоправданное изменение, т. е., в конечном счете, искажение его содержания, поскольку в него произвольно будет внесено что-то лишнее для него, а тем самым приглушено существенное. С другой стороны, можно было бы, например, «свободные стихи» Блока или другого поэта прочесть как прозаический текст, без стихотворной интонации и ритмического членения. Однако стихотворная ритмика осталась бы потенциально заложенной в самом тексте, и, вскрыв ее, мы бы услышали несравненно более богатую и эмоционально выразительную интонацию: ритмические паузы, интонационная подчеркнутость слова на фоне замедленного темпа, звуковая организация текста — все воспринималось бы как возвращенная тексту часть его содержания. В этом и состоит роль стихотворного ритма.

При формальном подходе к ритму всегда возникало затруднение в определении ритма таких стихотворных произведений, где колеблется не только число неударных, но и число ударных слогов в различных строках. Указывалось, что «восприятие такого стиха, как образования ритмического, основано на длительной привычке к стихотворной форме, при которой мы постепенно научаемся обходиться без целого ряда элементарных первичных признаков ритмического равновесия — счета слогов, одинакового числа ударений в соседних стихах и т. д. В результате подобного воспитания мы можем научиться воспринимать, как ритмическую, такую звуковую форму речи, в которой последовательно разрушены все признаки, первоначально служившие опорой для ритмического чувства... Нет никакого сомнения в том, что у Гоголя, Тургенева или Толстого может быть найден отрывок прозы, совпадающий по числу слогов и расположению со стихотворным отрывком Маяковского... Если... ограничиться таким сопоставлением в пределах, например, одной строфы, различие обнаружится не столько в объективных свойствах самого материала, сколько в разной установке восприятия»[4]. Таким образом, восприятие стихотворного ритма, не основанного на изотонизме, сводится к субъек-

[4] В. Жирмунский. Введение в метрику. Л., 1925, стр. 260.

тивной «привычке», постепенному «воспитанию», «установке восприятия», благодаря которым мы «можем научиться» отличать стихотворение от прозы. Но ритм стиха воспринимается не из-за субъективной установки, а потому, что он представляет собой основу всей интонации и неразрывно слит с другими ее особенностями. Например, в строчках Маяковского:

Версты улиц взмахами шагов мну.
Куда уйду я, этот ад тая?
Какому небесному Гофману
Выдумалась ты, проклятая?

нет однородных чередований (напротив, налицо «отсутствие единой системы»: 1-я строка — хорей, 2-я — ямб, 3-я — амфибрахий, 4-я — хорей). Мы можем придать им искусственно прозаическую интонацию: «Версты улиц взмахами шагов мну,— куда уйду я, этот ад тая? Какому небесному Гофману вздумалась ты, проклятая?»

Однако будет вполне ощутимо, что при этом утрачивается и часть содержания данного открывка, его эмоциональность, его напряженность, т. е. его неповторимая индивидуальная интонация, создаваемая его смыслом.

И обратно. Мы, действительно, можем прочесть как стихотворные строки многие отрывки прозы, создавая видимость стихотворного ритма, темпа, фразовости слов, пауз и т. д. Но это опять-таки приведет только к искажению текста, нарушению и обеднению присущей ему смысловой интонации.

Например, следующий текст из Чехова («По делам службы») ни в малейшей степени не дает повода воспринять его не только как стихотворную речь, но и как хоть сколько-нибудь «ритмическую прозу»: «Доктор Старченко, мужчина средних лет, с темной бородой, в очках, и следователь Лыжин, белокурый, еще молодой, кончивший только два года назад и похожий больше на студента, чем на чиновника,— сидели молча, задумавшись».

А между тем, мы можем разложить и этот текст на строчки, соответствующие определенным силлабо-тоническим размерам:

Доктор Старченко, мужчина	(хорей)
Средних лет,	(хорей)
С темной бородой, в очках,	(хорей)
И следователь Лыжин,	(ямб)

Белокурый, еще молодой, (анапест)
Кончивший только два года назад (дактиль)
И похожий больше на студента, (хорей)
Чем на чиновника,— (дактиль)
Сидели молча, (ямб)
Задумавшись. (ямб).

Ясно, что втискивая этот текст в несвойственную ему интонационную схему, мы попросту обессмысливаем его. И не соображения о невыдержанности «единой системы» размера убеждают в произвольности подобной разбивки на стихи, а непосредственно ощущаемое разрушение интонационно-смысловой структуры самого текста.

Между тем, в этом заведомо «прозаическом» предложении не меньше чисто внешней «соизмеримости» звуковых единиц, чем, например, в следующих строчках Блока:

На перекрестке,
Где даль поставила,
В печальном весельи встречаю весну.
На земле еще жесткой
Пробивается первая травка,
И в кружеве березки —
Далеко — глубоко
Лиловые скаты оврага.
Она взманила,
Земля пустынная! и т. д.

Эти элементарные примеры показывают, что языковая форма литературно-художественного произведения не является чем-то внешним, чем-то несущественным по отношению к его содержанию. Они лишний раз свидетельствуют и о том, что художественная «выразительность» сама по себе не является каким-то прямым и непосредственным развитием или отражением языковой «выразительности». Художественный образ может опираться на выразительные средства самого языка (и он всегда, в той или иной мере ощутимо, зависит от них), но эти средства получают в художественном произведении новые, качественно отличные функции.

Говоря о звуковой организации художественного текста, нужно коснуться и еще одного вопроса. Это вопрос о самостоятельной «значимости» или «ценности» звуков как таковых. Издавна существует убеждение, что звуки

языка сами по себе обладают определенной выразительностью (что они делятся, например, на «мягкие» и «грубые», «темные» и «светлые» и т. д.). По существу, у самих поэтов конкретно оно выражается главным образом в форме декларативных заявлений, как, например, в «Грамотах и декларациях русских футуристов» (1914 г.), где говорится, что «разгадка слова в букве», что «р — красная, ж — желтая, с — синяя и т. д.», или само становится поводом для поэтических образов, как в знаменитом стихотворении Артюра Рембо «Гласные»: «А — черный, белый — Е; И — красный, У — зеленый; О — синий...» и т. д.

Любопытно, что, как установили биографы французского поэта, в то время, когда Рембо учился читать, существовал букварь, в котором буквы для того, чтобы дети могли их легче запомнить, были напечатаны разными цветными красками. Упоминаемые поэтом гласные имели там именно такие цвета. Таким образом, детское воспоминание подсознательно руководило поэтом, когда он впоследствии вскрывал тайные свойства звуков.

Есть много свидетельств о том, что для некоторых говорящих звуки речи более или менее устойчиво окрашиваются (в буквальном смысле) в определенные цвета. В рассказе Чехова «Дома» рассказывается о семилетнем мальчике: «Из ежедневных наблюдений над сыном прокурор убедился, что у детей, как у дикарей, свои художественные воззрения и требования своеобразные, недоступные пониманию взрослых. При внимательном наблюдении взрослому Сережа мог показаться ненормальным. Он находил возможным и разумным рисовать людей выше домов, передавать карандашом, кроме предметов, и свои ощущения. Так, звуки оркестра он изображал в виде сферических, дымчатых пятен, свист — в виде спиральной нити... В его понятии звук тесно соприкасался с формой и цветом, так что, раскрашивая буквы, он всякий раз неизменно звук Л красил в желтый цвет, М — в красный, А — в черный и т. д.».

Объяснения подобной индивидуальной окрашенности звуков не являются бесспорными. Кажется бесспорным, однако, то, что, по крайней мере, в значительной степени она обусловлена не самостоятельными качествами звуков, а их употреблением в языке — в конкретных словах и формах, представляющих собой единство звучания и значения. Именно присутствие тех или иных звуков в опреде-

ленных словах, имеющих вполне определенное значение, в известных случаях как бы эмоционально отсвечивается самими этими звуками, причем по-разному для разных индивидуумов. Во всяком случае, звуковая организация поэтической речи определяется не каким бы то ни было индивидуальным «осмыслением» звуков самих по себе, а известной упорядоченностью звучаний слов, т. е. смысловых единиц языка. При этом, естественно, должны учитываться и физические свойства звуков, их акустические особенности. Было бы странно утверждать, что физические свойства звуков совершенно безразличны для нас. Повторение в стихе шипящих или повторение плавных, конечно, по-разному «окрашивают» стих; но они выступают в стихе не самостоятельно, а в составе значащих слов, в конечном счете и предопределяющих самую возможность проявления этой «окраски»; ср. у Блока:

И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка.

В ресторане

и

Но жизнь — проезжая дорога,
Неладно, жутко на душе...

Сегодня ты на тройке звонкой

В то время как в первых строчках «изобразительность» звуков (шипящих *ж* и *ш*) кажется нам очевидной благодаря значению глагола (*зашептались*), в строчках из второго стихотворения повторение тех же звуков не воспринимается как какой-либо содержательный элемент стиха.

Экспрессивно-стилистическая значимость различных языковых средств разнообразно меняется в разных условиях речевого общения. В художественном произведении она всегда связана с данным конкретным контекстом, с той системой образов, при создании которой используются эти средства.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ГРАММАТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ЯЗЫКА

Не только звуковая сторона слов или их стилистическая окраска, но и грамматическая форма, в которой они выступают, может приобретать в речи яркое, экспрессивное значение.

Когда в языке возможны параллельные образования типа *деревья — дерева́*; *бухга́лтеры — бухгалтера́* и т. п., с этими вариантами обычно связаны определенные стилистические оттенки, восприятие которых разнообразно меняется в зависимости от различных условий. Дело в том, что в большей части случаев один из подобных вариантов признается «неправильным», не соответствующим нормам литературного языка. Экспрессивная окрашенность некоторых грамматических образований проступает настолько ярко, что накладывает особый отпечаток на восприятие всей речи говорящего. Естественно, что у различных носителей языка эмоциональная оценка тех или иных грамматических форм (также и отдельных слов как таковых) оказывается различной. Она меняется и с течением времени. Задачей исследователя языка художественной литературы является воссоздание той атмосферы, на фоне которой должно оцениваться употребление грамматических вариантов.

Употребление грамматических форм слова, не соответствующих литературным нормам современного языка, само по себе по-своему характеризует говорящего или пишущего. Оно может свидетельствовать как об его недостаточной «грамотности», так и об определенных стилистических навыках или претензиях. Например, К. Чуковский, говоря о новых формах и новых словах, появившихся на его памяти в русском языке, замечает: «Если бы мне даже и вздумалось сейчас написать: «крымские **тополи**» или «**томы** Шекспира» — я могу быть заранее уверенным, что в моей книге напечатают так: «крымские **тополя́**», «**тома́** Шекспира». Ибо и **тополи** и **томы** уже так устарели, что современный читатель почуял бы в них стилизаторство, жеманность, манерничанье» [1]. И дальше: «Мы

[1] К. Чуковский. О соразмерности и сообразности.— «Новый мир», 1961, № 5, стр. 201.

можем сколько угодно доказывать и себе и другим, что то или иное слово и по своему смыслу, и по своей экспрессии, и по своей грамматической форме не вызывает никаких нареканий. И все же по каким-то особым причинам человек, который произнесет это слово в обществе образованных, культурных людей, скомпрометирует себя в их глазах навсегда. Конечно, формы словоупотребления чрезвычайно меняются, и трудно предсказать их судьбу, но всякий, кто скажет, например, в 1961 году *выборá*, сразу зарекомендует себя как человек не очень высокой культуры.

И как бы ни были убедительны доводы, при помощи которых я пытался оправдать склоняемость слова *пальто*, все же, едва я услыхал от одной очень милой медицинской сестры, что осенью она любит ходить без *пальта*, я невольно почувствовал к ней антипатию» [2].

Естественно, что употребление устаревших или просторечных форм в художественной литературе оказывается оправданным лишь в тех случаях, когда оно служит речевой характеристике персонажей или каким-либо специальным задачам стилизации. Вкрапленные в речь действующих лиц такие нелитературные формы, как *положь*, *делов* и т. д., становятся своеобразными стилистическими сигналами, свидетельствующими о «нелитературности» этой речи в целом. Применение форм, вроде *плеча, колена, дерев, крыл* и т. д. (вместо *плечи, колени, деревьев, крыльев*), наоборот, будет воспринято в современном языке как известный архаизм, уместный при несколько «возвышенном» тоне речи или употребленный иронически. Ср., например, сопоставление форм множественного числа *колени* и *колена* в вопросе Лизы и торжественно-витиеватом ответе Степана Трофимовича в романе Достоевского «Бесы»: «— Но зачем вы становитесь на колени? — ...Становлюсь на колена пред всем, что было прекрасно в моей жизни, лобызаю и благодарю!»

В целях исторической стилизации в художественном произведении могут быть иногда использованы и архаические формы, которые уже полностью утратили связь с современным языком. В драме Пушкина «Борис Годунов» Варлаам произносит фразу, сплошь состоящую из грамма-

[2] К. Чуковский. О соразмерности и сообразности.— «Новый мир», 1961, № 5, стр. 203—204.

тических архаизмов: «Прииде грех велий на языцы земнии», где употреблены древние формы прошедшего времени (форма аориста *прииде*), множественного числа существительного с чередованием *к — ц* перед первоначальным конечным *-и* (*языци*), множественного числа мужского рода прилагательных (*земнии*). В исторической драме Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» в ряде мест выступают архаические формы существительных, прилагательных, глаголов; например, в первой сцене подьячий говорит:

Я, многогрешный богови и грубый,
Писанием предати покусихся —
Читающим на пользу и на память —
Восшествие исконного царя
На прародительские царства, еже
Очима видехом...

Здесь мы видим архаические формы глаголов — прошедшего времени (покусихся, видехом), инфинитива (предати), архаические формы существительных — дательного падежа единственного числа (богови), творительного падежа двойственного числа (очима).

Естественно, что все подобные случаи употребления архаических форм, точно так же как и употребления просторечных, диалектных и т. д. морфологических образований, бывают обычно лишь незначительными штрихами в речевой ткани художественных произведений. Несравненно большая роль, безусловно, принадлежит тем грамматическим формам, которые как таковые нейтральны в стилистическом отношении и которые и составляют грамматическую систему современного литературного языка. Будучи стилистически нейтральными в своих основных значениях, эти формы могут, однако, приобретать в определенных контекстах ярко выраженную стилистическую значимость. Примером того, как грамматическое оформление сообщаемого влияет на его общую оценку слушателем, может служить сцена совещания, изображенного в романе Г. Николаевой «Битва в пути», где после выступления секретаря обкома Бликина «один из сидевших в президиуме негромко сказал: «Если смотреть с точки зрения грамматики, так у вас все какие-то обезличенные глагольные окончания. Удои «повысились», пло-

тина «строится», продукция «вы́росла»... Может быть, это не само по себе повышается, строится, вырастает? Может быть, это люди строят и выращивают?»

В неторопливом вопросе — осуждение. И система работы, и ход мыслей, и даже весь строй речи — от тезисов доклада и до глагольных окончаний — все было несовместимо с самим духом этой комнаты».

Иногда экспрессивное значение той или иной формы слова способно в большей степени обратить внимание, чем самое содержание сообщаемого. Например: «— Я их месяца три знала,— прибавила Лиза.

— Это ты про Васина говоришь *их*, Лиза? Надо сказать *его*, а не *их*. Извини, сестра, что я поправляю, но мне горько, что воспитанием твоим, кажется, совсем пренебрегли» (Достоевский. Подросток). Ср. яркое экспрессивное различие в обращениях на «вы» и на «ты». В ряде случаев самый факт перехода от одной формы обращения к другой определяет то или иное восприятие речи говорящего. Хорошо известно стихотворение Пушкина «Ты и вы» («Пустое *вы* сердечным *ты* она, обмолвясь, заменила»). Конкретный характер подобного перехода может разнообразно меняться в зависимости от взаимоотношения лиц, ситуации и т. д.; Ср.: «Он первый предложил мне свою дружбу, и я первый сказал ему «ты», но с какою разницей в тоне! Он, в припадке хороших чувств, обнял меня и робко попросил моей дружбы,— я же, охваченный однажды чувством презрения, брезгливости, сказал ему:

— Полно *тебе* молоть чепуху! — И это «ты» он принял как выражение дружбы и стал носить его, платя мне честным, братским «ты»» (Чехов. Драма на охоте); «Старый Сур говорил ничтожному Пьеру на *«вы»*! Это был зловещий признак» (Куприн. Ольга Сур); «Они всегда так разговаривали — то на «ты», то на «вы». На «вы», когда спорили, а на «ты», когда соглашались» (Ю. Герман. Один год) и т. п. В повести Бунина «Митина любовь» в прощальном письме Кати к герою повести находятся такие строчки: ««Вы чуткий, вы умный, вы поймете меня, умоляю, не мучь себя и меня! Не пиши мне ничего, это бесполезно!»

Дойдя до этого места, Митя комкал письмо и, уткнувшись лицом в мокрую солому, бешено стискивая зубы, захлебывался от рыданий. Это нечаянное ты, которое так страшно напоминало и даже как будто опять восстанав-

ливало их близость и заливало сердце нестерпимой нежностью,— это было выше человеческих сил!»

Эти простейшие примеры, число которых можно было бы значительно увеличить, иллюстрируют то значение, которое в определенных условиях языкового общения связывается с употреблением той или иной грамматической формы. Все приведенные факты — это, конечно, факты языка вообще, но в художественном тексте они подчинены общим задачам словесного оформления образного содержания, т. е. становятся одним из элементов художественно-речевой структуры произведения. Как отмечает академик В. В. Виноградов, «в структуре художественного произведения происходит эмоционально-образная, эстетическая трансформация средств общенародного языка» [3].

В некоторых случаях грамматическая характеристика слова может в известном смысле влиять на формирование самого художественного образа. Простейший пример — грамматический род имен существительных. Метафорическая характеристика предметов, их «олицетворение» и различные уподобления чаще всего не противоречат грамматическому роду соответствующих существительных. Нетрудно заметить, например, влияние последнего на метафорически развернутые эпитеты-приложения, многочисленные в поэзии С. Есенина: «И вызванивают в четки ивы — кроткие монашки»; «Тихо в чаще можжевеля по обрыву осень — рыжая кобыла — чешет гриву»; «Схимник — ветер шагом осторожным мнет листву по выступам дорожным»; «Пляшет ветер по равнинам, рыжий ласковый осленок»; «Ягненочек кудрявый — месяц гуляет в голубой траве»; «Изба — старуха челюстью порога жует пахучий мякиш тишины» и т. п. То же — в метафорических олицетворениях: «Распоясала зарница в пенных струях поясок»; «Тучи с ожереба ржут, как сто кобыл»; «Так и хочется к телу прижать обнаженные груди берез»; «Только ивы над красным бугром обветшалым трясут подолом» и т. п. Противоположные случаи также встречаются, но гораздо реже: «Отелившееся небо лижет красного телка»; «И горстью смуглою листвы последний ворох кидает ветер вслед из подола» и т. д.

---

[3] В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, стр. 185.

Обусловленность образа грамматическим значением рода существительных иногда затрудняет перевод с одного языка на другой. Так, поэт Максим Рыльский указывает на трудность, возникшую при переводе на украинский язык следующих строк из «Евгения Онегина»:

У ночи много звезд прелестных,
Красавиц много на Москве.
Но ярче всех подруг небесных
Луна в воздушной синеве.
Но та, которую не смею
Тревожить лирою моею,
Как величавая *луна*,
Средь жен и дев блестит одна.

Дело в том, что русскому слову «луна» в украинском языке соответствует только «місяць», т. е. существительное мужского рода. «Луна» была заменена в переводе «утренней звездой» [4].

М. Рыльский приводит еще один пример: во французском стихотворении, которое ему пришлось переводить, дождь изображается «в виде прелестной девушки в струящемся, покрытом блестками плаще». «Оно и понятно,— отмечает поэт,— *дождь* по-французски женского рода (*la pluie*). А по-украински и по-русски это слово мужского рода. И волей-неволей пришлось переводчикам (русскому — Валерию Брюсову и украинскому — автору этого доклада) изменить образы: вы оба представили дождь в виде прекрасного юноши» [5].

Разнообразные формы и способы отражения действительности в художественно организованной речи тесно связаны с возможностью экспрессивного применения грамматических категорий.

Показательны в этом отношении некоторые примеры употребления глагольных форм.

«Движение и его выражение — глагол,— писал А. Н. Толстой,— являются основой языка. Найти верный глагол для фразы — это значит дать движение фразе» [6].

---

[4] См. М. Ф. Рыльский. Художественный перевод с одного славянского языка на другой. IV Международный съезд славистов. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 6—7.

[5] Там же, стр. 6.

[6] А. Н. Толстой. Собрание сочинений в десяти томах. М., Гослитиздат, т. X, 1961, стр. 219.

Характер этого движения зависит и от лексического содержания глагола, и от его грамматического оформления. Вот несколько иллюстраций.

Явно ощутима, например, выразительная функция безличных глагольных форм в передаче каких-то явлений, конкретный источник которых не сразу выясняется или даже рисуется загадочным. Ср.: «Напали на дорожку в лесу. Идут.

— Стой! — затопало копытами по дороге. Остановились, слушают. Потопало, как лошадь, и остановилось. Тронулись они, опять затопало. Они остановятся — и оно остановится. Подполз Жилин, смотрит на свет по дороге — стоит что-то: лошадь не лошадь, и на лошади что-то чудное, на человека не похоже. Фыркнуло — слышит. «Что за чудо!». Свистнул Жилин потихоньку,— как шаркнет с дороги в лес, и затрещало по лесу, точно буря летит, сучья ломает.

Костылин так и упал со страху. А Жилин смеется, говорит:

— Это олень...» (Л. Толстой. Кавказский пленник).

«Наверху, на чердаке, посвистывало, подвывало протяжно. Вот — затянуло басом: «ууууууууу»,— тянет, хмурится надув губы. Потом завитком перешло на тонкий, жалобный голос и засвистело в одну ноздрю, мучится до того уже тонко, как ниточка. И снова спустилось в бас и надуло губы». И дальше: «В комнате пахло теплой штукатуркой, вымытыми полами. Было скучновато, но уютно. А тот, на чердаке, старался, насвистывал: «юу-юу-юу-юую»...» (А. Толстой. Детство Никиты).

Любопытно в этом изображении детских впечатлений сочетание безличных форм глаголов, отстраняющих мысль о производителе действия, с конкретизированным представлением его внешности: «хмурится надув губы», «засвистело в одну ноздрю».

Совершенно иное назначение те же формы глаголов приобретают, например, в импрессионистически неопределенной и глубоко эмоциональной зарисовке Фета:

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу.

Вечер

Характерно употребление страдательных и безлично-страдательных конструкций при описании действий каких-либо официальных лиц или учреждений, как бы вводящее в атмосферу их деятельности. Например, Чехов неоднократно применяет эти конструкции в рассказе «В суде», где изображается заседание окружного суда: «К разбирательству было приступлено немедленно, с заметной спешкой»; «К двум часам было сделано многое...»; «Были допрошены две бабы, пять мужиков и урядник...» и т. п.

В стихотворении Блока

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И, с головой от хмеля трудной,
Пройти сторонкой в божий храм.
Три раза поклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом и т. д.

все глаголы даны в неопределенной форме. Нетрудно заметить, как благодаря этому изображенные конкретно-индивидуализированные действия приобретают характер многогранного символа, который раскрывается в последней строфе:

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне...—
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

Форма 2-го лица единственного числа глаголов, не отнесенная непосредственно к собеседнику (действительному или мнимому), как известно, приобретает обобщенно-личное значение. Ею могут обозначаться и действия самого говорящего, когда им придается обобщенный характер, например: «Ю л и я. Я его не приму. Как я стану с ним разговаривать? С стыда сгоришь» (Островский. Последняя жертва). В бунинских «Антоновских яблоках» об участии первого лица в изображенных эпизодах сообщается именно при помощи этой формы. Интересно обратить внимание на соотношение глагольных форм в рассказе. Автор вспоминает о далеком прошлом, причем разрозненные эпизоды вводятся словами «вспоминается мне», «помню», «и вот я вижу себя». Вот начало рассказа: «...Вспоминает-

ся мне ранняя погожая осень. Август был с теплыми дождиками, как будто нарочно выпадавшими для сева... Помню раннее, свежее, тихое утро... Помню большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад, помню кленовые аллеи, тонкий аромат опавшей листвы и — запах антоновских яблок, запах меда и осенней свежести».

Автор и читатель переносятся в прошлое, и большая часть рассказа ведется в настоящем времени (в формах настоящего и «относительного» будущего). Таким образом, формами настоящего передаются два временных плана — момент воспоминаний и время, к которому обращены эти воспоминания: «*Помню* раннее, свежее, тихое утро... *Помню* большой, весь золотой, подсохший и поредевший сад... Воздух так чист, точно его совсем *нет*, по всему саду *раздаются* голоса и скрип телег. Это тархане, мещане-садовники, наняли мужиков и *насыпают* яблоки, чтобы в ночь отправлять их в город...» и т. д.

Но «первое лицо» выражено при этом различно. Когда рассказчик говорит о себе «вспоминающем», он пользуется грамматическими формами именно 1-го лица («вспоминается *мне*», «*помню*», «и вот *я вижу себя*»). Когда же передаются самые воспоминания, его образ как бы своеобразно «объективизируется» посредством глагольных форм 2-го лица. Ср.: «Вспоминается мне урожайный год.

На ранней заре, когда еще кричат петухи и по-черному дымятся избы, распахнешь, бывало, окно в прохладный сад, наполненный лиловатым туманом, сквозь который ярко блестит кое-где утреннее солнце, и не утерпишь — велишь поскорее заседлывать лошадь, а сам побежишь умываться на пруд». «И помню, мне порою казалось на редкость заманчивым быть мужиком. Когда, бывало, едешь солнечным утром по деревне, все думаешь о том, как хорошо косить, молотить, спать на гумне в ометах...» «Крепостного права я не знал и не видел, но, помню, у тетки Анны Герасимовны чувствовал его. Въедешь во двор и сразу ощутишь, что тут оно еще вполне живо». «Я сейчас еще чувствую, как жадно и емко дышала молодая грудь холодом ясного и сырого дня под вечер, когда, бывало, едешь с шумной ватагой Арсения Семеныча, возбужденный музыкальным гамом собак... Едешь на злом, сильном и приземистом киргизе, крепко сдерживая его поводьями, и чувствуешь себя слитым с ним почти воедино».

Такое соотношение глагольных форм 1-го и 2-го лица наблюдается на протяжении всего рассказа, за исключением его последней, четвертой, главы. В этой главе рассказывается о наступившем оскудении помещичьих усадеб,— запах антоновских яблок исчезает из них, «наступает царство мелкопоместных, обедневших до нищенства». Автор вспоминает эпизоды этой изменившейся помещичьей жизни; любопытно отметить, что его участие в ней передается уже глагольными формами 1-го лица: «Вот я вижу себя снова в деревне, глубокой осенью. Дни стоят синеватые, пасмурные. Утром я сажусь в седло и с одной собакой, с ружьем и с рогом уезжаю в поле. Ветер звонит и гудит в дуло ружья, ветер крепко дует навстречу, иногда с сухим снегом. Целый день я скитаюсь по пустым равнинам... Голодный и прозябший, возвращаюсь я к сумеркам в усадьбу, и на душе становится так тепло и отрадно, когда замелькают огоньки Выселок и потянет из усадьбы запахом дыма, жилья. Помню, у нас в доме любили в эту пору «сумерничать», не зажигать огня и вести в полутемноте беседы. Войдя в дом, я нахожу зимние рамы уже вставленными, и это еще больше настраивает меня на мирный зимний лад... Иногда заедет какой-нибудь мелкопоместный сосед и надолго увезет меня к себе... Хороша и мелкопоместная жизнь!»

Отстранением «обобщенности» в лице рассказчика как бы едва заметно оттеняется иное восприятие происходящего.

Вариациями глагольных форм времени передается сложное и разнообразное соотношение между действиями, которые реально отнесены к прошлому. Вот, например, один из эпизодов рассказа: «Случалось, что у такого гостеприимного соседа охота жила по нескольку дней. На ранней утренней заре, по ледяному ветру и первому мокрому зазимку, уезжали в леса и в поле, а к сумеркам опять возвращались, все в грязи, с раскрасневшимися лицами, пропахнув лошадиным потом, шерстью затравленного зверя,— и начиналась попойка. В светлом и людном доме очень тепло после целого дня на холоде в поле. Все ходят из комнаты в комнату в расстегнутых поддевках, беспорядочно пьют и едят, шумно передавая друг другу свои впечатления над убитым матерым волком, который, оскалив зубы, закатив глаза, лежит с откинутым на сторону пушистым хвостом среди залы и окрашивает своей бледной и

уже холодной кровью пол. После водки и еды чувствуешь такую сладкую усталость, такую негу молодого сна, что как через воду слышишь говор. Обветренное лицо горит, а закроешь глаза — вся земля так и поплывет под ногами».

Действия, относящиеся к одному и тому же временному плану, представлены в этом отрывке формами прошедшего (случалось, жила, уезжали...), настоящего (ходят, пьют, едят...) и будущего времени (закроешь, поплывет). Совершенно ясно, что, поскольку все эти формы выражают здесь события одного и того же времени, применение той или иной формы не зависит от разного отношения действий к моменту речи. Но, благодаря употреблению различных форм, как бы меняется освещение изображаемого, создается своеобразная глубинная перспектива, в которой размещаются изображенные события.

Интересные переходы от повествования в прошедшем времени к изображению событий того же реального времени в формах настоящего находим в другом произведении Бунина — повести «Лика».

Любопытные примеры «ораторского» использования формы 1-го лица множественного числа глаголов (и соответственно местоимений) можно привести из речи прокурора в романе Достоевского «Братья Карамазовы». В грамматиках русского языка обычно отмечается, что эта форма употребляется «вместо 2-го лица единственного или множественного числа в экспрессивной речи, когда говорящий желает выразить свое сочувствие к состоянию собеседника, прямое или ироническое»[7]. Однако сфера экспрессивного применения этой формы в действительности несколько шире. Ею могут обозначаться не только действия собеседника, но и 3-го лица, когда говорящий сообщая о них, как-то по-своему истолковывает поступки последнего или дает им субъективно-эмоциональную оценку. Именно такое «переносное» употребление указанной формы мы находим в выступлении прокурора; например:

«Затем Ипполит Кириллович перешел к тому, как постепенно зарождалась в подсудимом мысль отцеубийства и проследил ее по фактам.

«Сначала мы только кричим по трактирам — весь этот месяц кричим. О, мы любим жить на людях и тотчас же сообщать этим людям все, даже самые инфернальные и опасные наши идеи, мы любим делиться с людьми и, не-

[7] «Грамматика русского языка», М., 1952, т. I, стр. 470.

известно почему, тут же, сейчас же и требуем, чтоб эти люди тотчас же отвечали нам полнейшею симпатией, входили во все наши заботы и тревоги, нам поддакивали и нраву нашему не препятствовали. Не то мы озлимся и разнесем весь трактир. (Следовал анекдот о штабс-капитане Снегиреве). Видевшие и слышавшие подсудимого в этот месяц почувствовали, наконец, что тут уже могут быть не одни крики и угрозы отцу...» и т. д.

Назначение формы 1-го лица множественного числа, организующей здесь всю стилистическую тональность речи, ясно ощутимо, хотя ему и трудно дать точное определение. Стремясь представить поведение подсудимого в нужном свете, оратор своеобразным «грамматическим» объединением себя с подсудимым как бы придает своим психологическим оценкам его состояния и намерений характер каких-то объективных наблюдений.

Своеобразие художественного образа всегда связано с интонационно-ритмическим строем тех фраз, в которых этот образ развертывается. Поэтому для анализа языковой формы литературного произведения чрезвычайно существенно определение синтаксических особенностей изучаемого текста. Например, стилистическое новаторство Пушкина, как показали наблюдения академика В. В. Виноградова, во многом обусловлено тем, что «в пушкинском языке синтаксический строй становится творческим источником и средством выражения и отражения оценок и переживаний личности» [8]. В. В. Виноградов отмечает: «Внимательное изучение принципов семантического объединения слов и фраз в русском литературном языке XVIII и XIX вв. приводит к выводу, что языком Пушкина в этом отношении кладется резкая качественная грань между языком XVIII в. и языком послепушкинской литературы. Меняются самые логические формы соединения фраз; создается своеобразный метод сдвинутой или присоединенной компоновки семантического материала, подчиненной внутреннему единству образа и словесной композиции. Фразы или синтагмы и предложения сдвигаются так, что смысловой объем их безмерно расширяется. Современников Пушкина поразила эта новая логика синтаксических связей... Сдвинутые или присоединительные

[8] В. В. Виноградов. Пушкин и русский литературный язык XIX века.— Сб. «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М.— Л., 1941, стр. 576.

конструкции углубляют экспрессивную многоплановость речи и обостряют внезапность лирических разрешений» [9].

Способы объединения предложений, строение отдельных фраз, соотношение разных членов предложения, порядок слов, повторы, синтаксический параллелизм — все это может стать содержательным элементом художественной формы литературного произведения. Возьмем такой пример.

Поэма Твардовского «Василий Теркин» начинается следующими строчками:

На войне, в пыли походной,
В летний зной и в холода,
Лучше нет простой природной —
Из колодца, из пруда,
Из трубы водопроводной,
Из копытного следа,
Из реки, какой угодно,
Из ручья, из-подо льда,—
Лучше нет воды холодной,
Лишь вода была б вода.

Строение фразы с подчеркнуто вынесенными вперед второстепенными членами предложения («На войне, в пыли походной, в летний зной и в холода»), с подчеркнуто прерванной «главной» (синтаксически) частью предложения («Лучше нет — воды»), начатой в третьей строке («Лучше нет простой природной...»), но «задержанной» множеством обстоятельственных определений («Из колодца, из пруда» и т. д.), несомненно, определяет собою интонацию всей строфы, с ее такой простой как будто бы концовкой «Лишь вода была б вода»,— приобретающей неожиданную поэтическую значительность благодаря «синтаксической» напряженности предшествующего текста. Подобное же соотношение главных членов как своеобразный интонационный «лейтмотив» снова и снова появляется в тексте поэмы. Например:

На могилы, рвы, канавы,
На клубки колючки ржавой,
На поля, холмы дырявой,
Изувеченной земли,
На болотный лес корявый,
На кусты — снега легли.

[9] Там же, стр. 577.

И в лесах, на мерзлой груде,
По землянкам без огней,
Возле танков и орудий,
И простуженных коней,
На войне встречали люди
Долгий счет ночей и дней.

На войне — в пути, в теплушке,
В тесноте любой избушки,
В блиндаже иль погребушке,—
Там, где случай приведет,—
Лучше нет как без хлопот,
Без перины, без подушки,
Примостясь кой-как друг к дружке,
Отдохнуть.

И такую-то махину,
Где гони, гони машину —
Есть где ехать вдаль и вширь,
Он пешком, не вполовину,
Всю промерил, богатырь и т. д.

Интонационно однородное движение в этих строфах как бы едва заметно подчеркивает композиционную спаянность отдельных частей поэмы.

Сходное построение предложений может создавать впечатление монотонности речи, но оно может быть применено и как намеренный прием. Синтаксический параллелизм предложений или их частей, как известно, широко используется в народной поэзии.

Любопытны случаи «несимметричности» этого параллелизма, когда на фоне частичного совпадения строя фраз их дальнейшее расхождение воспринимается с подчеркнутой эмоциональной значимостью:

Словом, книга про бойца
Без начала, без конца.
Почему так — без начала?
Потому что сроку мало
Начинать ее сначала.
Почему же без конца?
Просто жалко молодца.

Твардовский.
Василий Теркин

Интонационно-различное движение речи тесно связано с ее синтаксическим строем — ослабление глагольности введение назывных предложений или усложненных предложений с несколькими придаточными и т. д. — всегда отражается на общей тональности текста. Конечно, внимание читателя обычно не останавливается специально на всех этих языковых деталях, но они неизменно предопределяют общее эмоциональное восприятие того, о чем говорится в произведении. В ряде случаев, однако, употребление тех или иных синтаксических форм становится непосредственно ощутимым, не может не быть отмечено как намеренный прием. Ср. известные стихотворения Фета «Шопот, робкое дыханье...», «Это утро, радость эта...», состоящие только из номинативных предложений, или стихотворение Блока «Превратила все в шутку сначала, поняла — принялась укорять, головою красивой качала...» и т. д., в котором глагольные формы прошедшего времени на протяжении трех строф даются без обозначения субъекта, к которому они отнесены. Возрастающее напряжение, подчеркнутое нарочитой «недосказанностью», лирически разрешается в последней строфе, содержащей прямое обращение («Неужели и жизнь отшумела, отшумела, как платье *твое*?»). Ср. такое же отсутствие обозначения субъектов действий в другом стихотворении Блока, где эмоциональная напряженность связана с неожиданной сменой освещения событий с точки зрения их отнесенности к тому или иному грамматическому лицу:

Как прощались, страстно клялись
В верности любви...
Вместе таин приобщались,
Пели соловьи...

Взял гитару на прощанье
И у струн исторг
Все признанья, обещанья,
Всей души восторг...

Да тоска заполонила,
Порвалась струна...
Не звала б да не манила
Дальня сторона!

Вспоминай же, ради бога,
Вспоминай меня,
Как седой туман из лога
Встанет до плетня...

Изучение синтаксиса художественных произведений во многом помогает уяснить их стилистическое своеобразие. Разумеется, в отличие от собственно грамматического анализа текста, это изучение, если оно направлено на познание именно *художественных* особенностей конкретных произведений, не ограничивается синтаксическим разбором «по членам предложения»; оно не может вестись в отрыве от индивидуального образного содержания текста. Для грамматики же, как известно, важны не отдельные конкретные фразы, передающие различное содержание, а схемы их построения. Вместе с тем следует еще раз подчеркнуть, что нет оснований усматривать в отдельных конструкциях как таковых какое-то непосредственное идейно-тематическое значение. Например, трудно согласиться с такой трактовкой безличных предложений в «Преступлении и наказании» Достоевского: «Безличных предложений в романе Достоевского очень много. Это — форма, способная выражать фатальность некоей непостижимой силы, которой нет и не может быть названия» [10]. Ясно, что подобное истолкование дается в соответствии с общим пониманием творчества Достоевского, а не на основании анализа конкретных предложений. Ведь и в произведениях других писателей мы можем во множестве найти такие безличные формы, как «ему стало... противно», «заинтересовало его», «ему послышалось», «захотелось» и подобные, приводимые автором статьи в качестве примеров, которые должны бы были подтвердить высказанную мысль. «Тематическое» назначение самых разнообразных синтаксических конструкций может резко изменяться в зависимости от конкретного контекста, в который они включены, от лексического содержания составляющих их слов.

Задачей стилистики художественной речи является определение общих возможностей экспрессивного применения различных грамматических форм в литературе и наблюдение над конкретным использованием этих возможностей в конкретном тексте.

---

[10] Г. Я. Симина. Из наблюдений над языком и стилем романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».— Сб. «Изучение языка писателя». М., Учпедгиз, 1957, стр. 146.

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

В исследованиях о языке художественной литературы часто высказывалось мнение о существовании особого «поэтического языка», о его коренных отличиях от языка общелитературного. Различные теории поэтического языка обосновывались по-разному, и на их разборе здесь нет возможности останавливаться. Можно заметить только, что противопоставление «обычного» общелитературного языка поэтическому, принимавшее иногда утрированные формы и приводившее, в конечном счете, к искажению подлинных свойств поэтического языка, нередко и критиками этих теорий понималось (или изображалось) неправильно, как некое провозглашение абсолютной независимости последнего. Между тем самое противопоставление это, если отвлечься от различных абстрактно-формалистических искажений и полемических преувеличений, основано на совершенно правильной мысли об особом качестве языка в художественной литературе, выступающего здесь в своей особой, эстетической, функции. Поэтому самое это противопоставление в его сущности не следует понимать буквально как противопоставление двух каких-то равноправных «языков», эта формулировка — своего рода метафора, выражающая, при правильном ее истолковании, лишь то, что в художественной литературе язык выступает в особой функции, не сводимой к другим его функциям. Эта функция (эстетическая функция, условно говоря) присуща самому языку, именно общенародному языку, но только в других сферах его применения она не играет заметной роли. Когда мы используем язык в его прямом коммуникативном назначении — в нашем повседневном обиходе, в научной литературе, в официально-деловых документах и т. п., язык служит нам для передачи той или иной информации, и мы обращаем внимание на форму самого сообщения, на то, как сказано что-то, лишь в той мере, в какой эта форма мешает непосредственному восприятию сообщения или осознается нами как чем-то необычная для данной формы общения, специально направленная на привлечение нашего внимания (или на отвлечение его от содержания сообщения). Однако уже и в случаях как следования норме, так и отклонения от обычной нормы выражения,

присущей данному виду общения, основная, коммуникативная, функция языка может соединяться с каким-то проявлением эстетической функции.

Во избежание недоразумений здесь требуется пояснение. Далеко не всякое отклонение от обычных способов передачи сообщения может рассматриваться как проявление эстетической функции языка. Прежде всего сюда, конечно, не относятся бессознательные нарушения нормы, так же как и всевозможные экспрессивные спады и подъемы в речи говорящих, вызванные их речевыми навыками, эмоциональным состоянием и т. д. Сюда не относятся и многие случаи различных эвфемистических иносказаний и т. д.; понятно, что говорящий может стремиться сказать о чем-то мягче или, наоборот, грубее; если выбор речевых средств, произведенный говорящим, диктуется здесь исключительно практическими соображениями, нельзя говорить об эстетической функции языка, несмотря на то, что языковые формы при этом могут наполняться значительным содержательным смыслом, несмотря на то, что этот сознательный выбор может сопровождаться тонкой смысловой дифференциацией. Ср.: «Виктор Семеныч не любит, когда говорят: «Отстающий колхоз»,— поправляет: «О т с т а в ш и й» (разрядка В. Овечкина.— *Д. Ш.*). Это, мол, не хроническая болезнь, временное явление: сегодня — отстал, завтра — догонит» (В. Овечкин. Районные будни).

Эстетическая функция языка проявляется, конечно, и не в каких-то отдельных словах, которые могут казаться «поэтичными» или «выразительными», как, например, выразительными кажутся «крестьянские» (собственно, диалектные) *братовья, мужевья, деверья, сватовья* герою рассказа Куприна «Бредень».

Однако восприятие чужой речи может быть эстетически оценочным, независимо от того, обращает ли внимание сам говорящий на форму своей речи. В данном случае и отклонения от нормы, и употребление тех или иных слов и выражений, и стиль произношения могут подвергаться эстетической оценке. Например: « — Но, допустим, вы правы,— кричит она, уже бледная, с потемневшими глазами и потому особенно прелестная,— почему все-таки приходите вы в такую ярость? Надя, спроси его! — Потому,— кричу я в ответ,— что за одно то, как актер произносит слово «аромат» — «а-ро-мат!» — я готов задушить его!»; «— Три четверти каждой из этих сонат — пошлость, гам,

кавардак! Ах, здесь слышен стук гробовой лопаты! Ах, тут феи на лугу кружатся, а тут гремят водопады! Эти феи одно из самых ненавистных мне слов! Хуже газетного «чреватый»!» (Бунин. Лика); «— А еще я хотела спросить... Вот у Русанова, ну, который Новую Землю открыл, у него жену звали Жульетта. Она что, была француженка? — Ага. Русанов подцепил ее, когда околачивался в Париже... — Не говори «подцепил» — это же нехорошо...» (В. Конецкий. Завтрашние заботы).

Проявление эстетической функции языка происходит в тех случаях, когда, например, говорящий оценивает применяемый им способ выражения замечаниями такого рода: «как говорится», «если можно так выразиться», «как говорят там-то» и т. п. Можно привести примеры таких оценок из текстов художественных произведений (отвлекаясь от их собственно художественной роли — экспрессивной и характерологической — в самом произведении): «Вот видите ли: мне непременно нужно, говоря старинным слогом, высказаться перед кем-нибудь» (Тургенев. Переписка): «—...Выражаясь высоким штилем, вижу, что мое земное турне окончено» (Куприн. На покое); «Мы острили и хохотали. В нас, по старомодному выражению, вселился бес» (Паустовский. Далекие годы) и т. п. Понятно, что подобные комментарии направлены именно на форму высказывания, они известным образом оценивают ее, хотя направлены на нее как бы со стороны. Иногда забота о форме сообщения вполне очевидна. В повести Чехова «Драма на охоте» герой так характеризует письмо, полученное от графа: «Краткость письма, претензия его на некоторую игривость и бойкость свидетельствовали, что мой недалекий друг много изорвал почтовой бумаги, прежде чем сумел сочинить это письмо. В письме отсутствовало местоимение «который» и старательно обойдены деепричастия — то и другое редко удается графу в один присест». В рассказе Куприна «К славе» переданы сомнения влюбленного: «Думал я всю ночь, как увижу ее завтра робкую, краснеющую за свою вчерашнюю смелость, как я ей скажу, что полюбил ее с первого взгляда... Вот только меня останавливало, в какой форме сделать предложение? «Позвольте предложить вам руку и сердце?» Безобразно: точь-в-точь — приглашение на контрданс. «Хотите ли вы, Лидия Михайловна, быть моей женой?» Гм... Оно как будто бы и ничего, но для молодой девицы,

пожалуй, немного деловито. А? Словом, в этом пункте я ни на каком ясном решении не остановился».

Эстетическая функция языка обнаруживается в тех случаях, когда используются образные возможности языка, когда значимым элементом речи становится ее звуковая организация, когда на первый план выступает языковая мотивированность средств выражения — этимологическая, экспрессивно-стилистическая или семантическая. Например, когда говорящий заботится о благозвучии речи, избегая повторения тех же слов или звуков или, наоборот, стремясь к их повторению, он строит речь уже не только исходя из того, ч т о́ он говорит, но и к а́ к он говорит. Когда герой повести Чехова «Моя жизнь» на слова управляющего «Держу вас только из уважения к вашему почтенному батюшке, а то бы вы у меня давно полетели», отвечает: «Вы слишком льстите мне, ваше превосходительство, полагая, что я умею летать», он оказывается во власти именно «эстетического применения» языка, стоившего ему, как известно, увольнения со службы.

Н. Н. Асеев писал: «Народный говор, бытовая речь пронизаны образами, живописны, красочны, дают пищу воображению, заставляют думать, вызывая связь по аналогии, по контрасту, по смежности» [1]. Эта «образность» языка, так же как стилистическая и экспрессивно-характерологическая значимость отдельных его элементов, постоянно используется писателями. В предыдущих главах было рассмотрено достаточное количество соответствующих примеров.

В художественной речи заметно стремление к определенной м о т и в и р о в а н н о с т и применяемых языковых средств. Об этой стороне поэтического языка в целом хорошо сказал Г. О. Винокур, отмечавший, что «в поэтическом языке в принципе нет слов и форм немотивированных, с пустым, мертвым, произвольно-условным значением. В обычном языке есть слова, объяснимые через значение других слов с общей непроизводной основой: *певец* — это тот, кто *поет*. Но что значит *петь* — это можно только истолковать, а собственно языковым путем объяснить невозможно: это слово с основой непроизводной, первичной. Между тем в поэзии и слово *петь* не изолировано, а входит в соответствующий смысловой ряд в зависимости от того

[1] Николай А с е е в. Зачем и кому нужна поэзия. М., «Советский писатель», 1961, стр. 67.

образа, которому оно служит основанием. Так, *петь* может оказаться связанным со словами, выражающими радостное состояние духа («душа поет», «кровь поет» и т. п.), поэтическое вдохновение («муза поет»), игру на музыкальном инструменте (ср. у Блока: «исступленно запели смычки») и т. д. Ср., например, обычную связь слов, обозначающих *слезы* и *дождь*: «Сквозь ресницы шелковые проступили две *слезы*... Иль то капли дождевые зачинающей грозы?» (Тютчев); «На родину тянется *туча*, чтоб только *поплакать* над ней» (Фет); «И ничего не разрешилось весенним *ливнем* бурных *слез*» (Блок); «Своими горькими слезами над нами *плакала* весна» (он же) и т. д.[2]

Особенности образной связи слов в поэтической речи определяются, конечно, характером самих образов, которые в данной литературно-художественной традиции окружены определенным эмоциональным ореолом. Поскольку же эти связи находят отражение в «словесном материале» литературы, задачей стилистики художественной речи является раскрытие тех языковых ассоциаций, которыми поддерживаются соответствующие «ассоциации образов». Само собой разумеется, что подобный анализ не замыкается в понятиях синонимии, антонимии и т. д. Например, такие слова, как *жаль* и *надо* (и соответственно *жалеть* — *желать* с их звуковой близостью), не относятся ни к синонимам, ни к антонимам. Но в определенных художественных контекстах их соотношение довольно устойчиво. Одно из этих слов обращено к прошлому, другое — к будущему, и их сопоставление может отражать примерно такое душевное состояние: «Но зато Варенька, одинокая, без родных, без друзей, с трустным разочарованием, *ничего не желавшая, ничего не жалевшая*, была тем самым совершенством, о котором только позволяла себе мечтать Кити» (Л. Толстой. Анна Каренина). Ср. у Брюсова:

Свежей и светлой прохладой
Веет в лицо мне февраль.
Новых желаний — не надо,
Прошлого счастья — не жаль.

Февраль

И совсем по-иному, чем у Брюсова, звучит сопоставление тех же слов у Фета, который как бы «сжимает» эмоци-

[2] Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. Учпедгиз., М., 1959, стр. 391.

ональный образ и делает его более тонким и психологически насыщенным:

Встаёт ласкательно и дружно
Былое счастье и печаль,
И лжет душа, что ей не нужно
Всего, чего глубоко жаль.

У камина

Тогда как в разговорной речи мы обращаем внимание на звучание и на этимологическую форму слов обычно лишь в тех случаях, когда это новые для нас слова, в поэтической речи каждое слово стремится к тому, чтобы быть как бы заново мотивированным в своем звучании и в своей семантической структуре.

Эта сторона языка обнаруживается, например, в возникших в повседневном крестьянском быту пословицах, поговорках, загадках, в которых стремление к мотивированности слова предельно наглядно. Однако, как таковые, они уже определенные произведения художественного творчества; художественность же не сводится к тому или иному использованию эстетических возможностей самого языка.

В то же время нужно отметить, что «образность» художественной речи — обозначение несколько неопределенное, допускающее ряд «разночтений». Иногда это лишь своего рода синоним таких выражений, как «красота языка», «языковое богатство», «красочность речи», «яркость изложения» и т. п., представляющих собой скорее выражение эмоций, возникающих при чтении художественного текста, чем результат его анализа. В других случаях под «образностью речи» может подразумеваться присутствие в произведении различных образных выражений, тропов, метафор и т. п. Так, А. И. Ефимов пишет: «Образность языка художественных произведений создается при помощи весьма различных речевых средств и приемов их употребления. Однако основным и наиболее характерным средством является обычно использование в словах их переносно-фигуральных значений, которые или уже бытуют в общенародном языке, или создаются писателями путем новаторства в области словоупотребления»[3]. Такое истолкование «образности» художественной речи не кажется приемлемым другим авторам, исследующим язык художе-

[3] А. И. Ефимов. Стилистика художественной речи. Изд-во МГУ, 1957, стр. 48.

ственной литературы. Так, В. Д. Левин, разделяя мнение А. М. Пешковского о «неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку оно дается в плане общей образности», считает, что под образностью слова следует понимать «его художественную мотивированность, целенаправленность» в составе художественного произведения. «Характером целого,— пишет он,— определяется «поведение» в произведении отдельного языкового факта...» [4]. При таком понимании образность художественной речи, т. е. словесная образность художественного произведения, является производной по отношению к его общей образности, т. е. к его образному содержанию. Такое понимание полностью соответствует рассмотрению языка как «внешней формы» художественного произведения; являясь формой, через которую воспринимаются художественные образы, язык в художественном произведении, естественно, не может оставаться чем-то посторонним всему образному строю произведения.

Однако образность художественной речи в таком смысле никак не сводится к использованию образных средств самого языка, «переносно-фигуральных значений» слов, их экспрессивно-стилистической значимости и т. д. В связи с этим возникает вопрос «об отношении стиля произведения и вообще любого высказывания к сфере языковой и неязыковой». Исследуя этот вопрос, И. С. Ильинская отмечает, что сравнение, олицетворение и т. д., служащие для создания «образности изложения», не могут быть признаны языковыми стилистическими средствами. Что касается эпитетов, то одни из них, по мнению автора, не являются «языковой чертой» стиля писателя (такие, как в сочетаниях *темная ночь, синее небо, яркое солнце* или *сладостный, ясный, томный, тайный*, характерные для «стиля русской романтической поэзии»), другие же являются (построенные «на переосмыслении значения слова»: *смиренный парус, молчаливый месяц, равнодушная природа* у Пушкина и т. п.) [5]. Различение «языковых» и «неязыковых» элементов стиля важно для адекватного анализа словесной формы произведения. Нет никакой необходимости смешивать, например, метафоричность отдельного слова с метафоричностью всего высказывания или индивидуально-

[4] В. Д. Левин. Язык художественного произведения.— «Вопросы литературы», 1960, № 2, стр. 89—90.

[5] См. И. С. Ильинская. О языковых и неязыковых стилистических средствах.— «Вопросы языкознания», 1954, № 5.

контекстные сближения слов изучать с точки зрения синонимии. Конечно, всякое образное содержание литературного произведения выражается через его словесную форму, однако в одних случаях используются образные возможности самого языка, в других случаях «нейтральные» сами по себе элементы языка становятся носителями и выразителями общей художественной образности, т. е. образного содержания произведения.

Сказанное не означает, что лингвистический анализ произведения следует ограничивать «языковыми элементами» стиля. Если поэтический «образ» построен на прямых значениях слов, то установление этого факта также ведь требует именно лингвистического анализа. Кроме того, кажется очевидным, что изучение, положим, эпитетов, построенных на переосмыслении значения слова, неоправданно отрывать от изучения всех вообще эпитетов данного произведения, собственно, уже самое соотношение разных типов эпитетов в произведении определенным образом характеризует некоторые особенности его стиля. Самый выбор слов, оформляющих образ, почти никогда не определяется в поэтическом произведении какими-то отвлеченно-смысловыми соображениями. Звучание слова, амплитуда его стилистических колебаний, его прямые и потенциальные связи с другими словами всегда играют здесь роль.

Следовательно, изучение языка художественной литературы предполагает анализ всех элементов его словесной формы. Все элементы этой формы «образны» в том смысле, что они выражают образное содержание. Однако далеко не всегда при этом используются образные средства самого языка. Различать эти два вида «образности» художественной речи («языковые и неязыковые элементы стиля») необходимо, чтобы выяснить особенности образного строя конкретных произведений, что имеет существенное значение и для правильного понимания «языка художественной литературы», своеобразие которого заключается в том, что все его элементы подчинены не только коммуникативной, но и эстетической функции.

То, что в поэтическом языке (как языке поэзии и, при более широком понимании этого термина, языке художественной литературы вообще) выступает в виде организованной системы выразительно-изобразительных средств, при обычном, практическом употреблении языка остается в тени, хотя именно самому языку как таковому свой-

ственна и эстетическая функция. Она обнаруживается всякий раз, когда говорящий не ограничивается задачами передачи информации, задачами эмоционального воздействия на собеседника и т. д. Но говорить о художественной речи в таком случае еще невозможно. То, что можно назвать образностью самого языка, не является еще образностью художественной речи. Образность языка используется в художественно организованной речи, но далеко не исчерпывается ею. Для возникновения последней необходимо создание хотя бы элементарного «художественного образа» как некоторого обобщения, выходящего за рамки самого сообщения,— образа, который приобретает какие-то более значительные связи, чем их может иметь, простое сообщение о каком-то хотя бы очень важном, но единичном факте. Образность художественной речи — это не то же, что образность общенародного языка. Языковая образность — это коллективная данность, художественный же образ — индивидуальная находка, смысл которой раскрывается полностью в каком-то определенном конкретном контексте. Художественный образ может быть создан и при помощи «нейтральных» (в общеязыковом плане) словесных средств, и они становятся тогда элементами образной речи.

В повести Солоухина «Капля росы» есть такое описание весеннего леса: «Необыкновенна живопись леса в те весенние дни, когда перепутываются и соседствуют рядом разные изобразительные средства: как видно, природа не заботится о том, чтобы выдержать все в одном жанре и стиле, она хорошо знает, что все, что бы она ни делала весной, все будет прекрасно, от всего не оторвешь глаз.

Лиственные деревья: осины, ольха, березки — еще голы, стволы и сучья их на холсте безветренного теплого дня набросаны так и сяк — углем и мягким карандашом. Так и видно, что уголь крошился и обламывался, но художник был в экстазе, он отбрасывал негодные карандаши, хватал новые и писал, писал, писал.

То тщательно выписан каждый пень: и как кора завернута на нем в трубочку, и как желтой струйкой высыпается из него труха, и как засох и сморщился на нем прошлогодний опенок; то вдруг смутно и размывчато проступает лес сквозь теплую дымку — одни намеки, одно настроение, которое владело художником в ту минуту, когда он творил.

Прямо по рисунку углем, среди всего серого и черного, не побоялся художник ударить масляной кистью, и вспыхнул осыпанный розовыми цветочками куст волчьего лыка.

Густым, тяжелым маслом написана темень еловой хвои, но перед елями растет березка, и теперь она окропила это «масло» нежной, яркой, солнечной акварелью свежих только что развернувшихся листочков. Стоит ли говорить, сколько «воздуха» в этой картине, он тут даже и не достоинство, а то, чего не может не быть».

Конечно, трудно сомневаться в том, что перед нами образная художественная речь. Однако какие собственно языковые средства «образности» использованы в этом тексте? Автор, как бы отталкиваясь от возможностей переносного употребления слова *живопись* (и всего тематически связанного с ним круга слов, таких, как *картина, рисунок, кисть, рисовать*; ср. *живописность, краски* и т. д.), неожиданно возвращает ему его исходное значение и на таком осмыслении слова строит развернутое описание «картины» леса, созданной природой, олицетворенной здесь в образе «художника». Совершенно ясно, что было бы недостаточно в связи с этим анализировать приведенный текст с точки зрения особенностей его лексики,— выделить, например, в нем лексику, относящуюся к области искусства (*живопись, жанр, стиль, изобразительные средства, холст, уголь, мягкий карандаш, выписан, масло, акварель* и т. п.), указать на присутствие в нем слов, обозначающих цвета, и т. п. Очевидно, что выбор лексики предопределен здесь общим «художественным заданием», она раскрывает его, но не вносит в текст каких-то «красок», которые ощущались бы нами как собственно языковые. Может быть, только употребление в конце отрывка слова *воздух,* взятого в кавычки и данного одновременно в двух планах — в качестве оценки достоинств «картины» и в своем основном прямом значении, воспринимается как такой штрих, в создании которого используются возможности самого языка,— в данном случае возможность одновременного проявления в слове его разных значений. Можно отметить, конечно, также некоторые индивидуальные словосочетания, например *холст дня*, однако они опять-таки не кажутся чем-то главным для текста. Главное в самом характере олицетворения, в тех деталях, которые, действительно, лежат за пределами собственно языковой «активности». И в то же вре-

мя «образность», конечно, не является чем-то посторонним для самой речевой структуры текста, она неразрывно слита с его интонацией, со всем его ритмико-синтаксическим строем и в результате с тем образом автора, который в ней вырисовывается.

Образы литературно-художественного произведения не существуют независимо от их словесного воплощения. Вместе с тем, очевидно, что их характер, их движение определяются не особенностями языка как такового, а тем художественным замыслом, который воплощается средствами языка. Какое же место принадлежит собственно языковым моментам в литературном произведении, в какой степени своеобразие художественной формы произведения связано с его речевым строем?

Вот, например, начало рассказа Чехова «Попрыгунья»: «На свадьбе у Ольги Ивановны были все ее друзья и добрые знакомые.

— Посмотрите на него: не правда ли, в нем что-то есть? — говорила она своим друзьям, кивая на мужа и как бы желая объяснить, почему это она вышла за простого, очень обыкновенного и ничем не замечательного человека.

Ее муж, Осип Степанович Дымов, был врачом и имел чин титулярного советника. Служил он в двух больницах; в одной сверхштатным ординатором, а в другой — прозектором. Ежедневно от 9 часов утра до полудня он принимал больных и занимался у себя в палате, а после полудня ехал на конке в другую больницу, где вскрывал умерших больных. Частная практика его была ничтожна, рублей на пятьсот в год. Вот и все. Что еще можно про него сказать? А между тем, Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди. Каждый из них был чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью, или же хотя и не был еще знаменит, но зато подавал блестящие надежды».

Последовательность слов, в которой начинают развертываться перед нами образы рассказа, вообще как бы не останавливает на себе внимания: здесь нет каких-то «необычных» слов или словосочетаний, как нет и какой-либо «яркой» языковой «образности», «картинности»; самые слова, действительно, как будто отодвигаются в сторону изображенной ими жизненной ситуации. И чем ощутимее,

«подлиннее» для нас эта ситуация, тем менее заметна словесная форма сама по себе. Однако этот несомненный факт, конечно, не свидетельствует о том, что, следовательно, словесная форма художественного произведения несущественна,— он говорит только о невозможности ее изучения на основе общеязыковых категорий, о недостаточности этих категорий для понимания художественной речи.

В приведенном отрывке нет собственно языковой образности, но каждое слово здесь образно как элемент художественного целого; «образность» здесь категория не лингвистическая, а эстетическая. Понятно, что мы пошли бы по ложному пути, если бы, разбирая «язык» этого произведения именно как его словесную форму, ограничились грамматическим, лексическим или даже стилистическим анализом. Что дал бы нам такой анализ? Мы могли заметить, что в приведенном отрывке встречаются (в определенном соотношении) сложные и простые предложения, что в нем присутствуют специальные термины, вроде *титулярный советник, сверхштатный ординатор, прозектор, частная практика*, оценочные, противопоставленные друг другу по смыслу эпитеты *простой, обыкновенный — замечателен, известен* и т. д. Нет необходимости доказывать, что подобные наблюдения никак не приближают нас к пониманию своеобразия художественного стиля произведения. Другое дело, что подбор самих деталей, обрисованных при помощи всех этих слов и словосочетаний, чрезвычайно важен для рассказа, для создания той его художественной атмосферы, в которую сразу же погружается читатель. Но рассмотрение деталей — это уже не изучение речевой формы произведения, это анализ «предметной», а не словесной стороны произведения.

Между тем именно в словесной форме текста — в подборе и расстановке слов, в строе предложений и т. д.— ключ к пониманию его стилистического своеобразия. То, что автор сообщает о Дымове только самые внешние, анкетные данные,— это, разумеется, не художественная речь как таковая, и было бы неправильно оценивать самый характер этих данных с точки зрения «языковых особенностей» произведения. Но то, как он сообщает о них,— сухой, деловой и в то же время разговорный тон речи, с заключительным — «Вот и все. Что еще можно про него сказать?» — сразу создает ту многоплановость повество-

вания, как бы отражающего и точку зрения Ольги Ивановны, и ее «блестящих» гостей на свадьбе, и самого автора, за внешне бесстрастным противопоставлением которого («А между тем, Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знакомые были не совсем обыкновенные люди» и т. д.) для нас почти зримо проступает грустно-ироническая улыбка автора. Каждый из гостей Ольги Ивановны «был чем-нибудь замечателен и немножко известен, имел уже имя и считался знаменитостью, или же хотя и не был еще знаменит, но зато подавал блестящие надежды». Сколько сдержанной иронии во внешне бесстрастном сцеплении фраз, как бы воссоздающих целую гамму восторженных оценок хозяйки дома! И в этом контексте художественно значим и «образен» весь подбор слов,— взять хотя бы уточнения, которыми сопровождаются слова *замечателен* и *известен* («чем-нибудь замечателен и немножко известен») или привлечение беспощадно разоблачающих штампов «имел имя», «подавал блестящие надежды» и т. д. Самое словосочетание «друзья и добрые знакомые», повторенное в тексте и получившее оттенок устойчивой формулы, в которой сочетание *добрые знакомые* начинает восприниматься тоже как своего рода штамп, опять-таки как бы незаметно определяет роль повествователя, как будто отстраняющегося от собственной оценки подлинных отношений Ольги Ивановны с ее друзьями.

Выразительные средства языка — стилистическая окраска слов, экспрессивные особенности морфологических форм и синтаксических конструкций — выступают в тексте не изолированно, этими средствами создается тот интонационный рисунок, который выражает смысл в его единстве с самой формой сообщения.

Одним из тех центральных стержней, которые создают соизмеримость и единство различных элементов «языка и стиля» художественного произведения, является выступающий в нем «образ автора». На значение «образа автора» в художественной структуре литературного произведения обращает внимание академик В. В. Виноградов. «В «образе автора», в его речевой структуре,— пишет В. В. Виноградов,— объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения: распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок,

выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения» [6].

Тенденции к субъективизации или, наоборот, к объективизации литературного повествования, стремление отчетливо выразить авторское отношение к изображаемому или же спрятать его за образами персонажей в равной мере характеризуют «образ автора».

«Образ автора» в художественном произведении не является непосредственным отражением личности пишущего. Очень характерны в этом отношении высказывания современников о несоответствии представления об авторе, которое складывалось по его произведениям, тому впечатлению, которое он производил при реальном соприкосновении с ним (ср., например, известные отзывы о Гончарове, Фете). М. Горький так описал свое первое впечатление от встречи с Л. Толстым: «Эта первая встреча вызвала у меня впечатление двойственное: я был и рад и гордился тем, что видел Толстого, но его беседа со мной несколько напоминала экзамен, и как будто я видел не автора «Казаков», «Холстомера», «Войны», а барина, который, снисходя ко мне, счел нужным говорить со мной в каком-то «народном стиле», языком площади и улицы, а это опрокидывало мое представление о нем,— представление, с которым я сжился и оно было дорого мне» [7].

Еще отчетливее различие между личностью самого поэта и ее многообразным раскрытием в образах «лирического героя» стихотворений. Поэтому невозможно согласиться с поэтом В. Солоухиным, утверждавшим в статье «Поэзия и время»: «В любом произведении искусства мы ищем героев... Обращаясь к поэзии, мы, однако, чаще всего сталкиваемся с видимым отсутствием героев, и тогда появляется иное, как бы загадочное понятие: лирический герой. В действительности лирический герой есть не что иное, как автор» [8]. Трудно понять, почему, не считая, например, что героиня романа Л. Н. Толстого «Семейное счастие», от лица которой ведется повествование,— это не что иное, как сам Л. Н. Толстой, мы должны в стихах Лермонтова:

---

[6] В. В. Виноградов. Наука о языке художественной литературы и ее задачи (на материале русской литературы). IV Международный съезд славистов. Доклады. Изд-во АН СССР. М., 1958, стр. 24.

[7] М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 14. М., 1951. стр. 292—293.

[8] «Литературная газета», 17 июля 1958 г.

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня.

видеть непосредственно изображение переживаний самого поэта. В большинстве пейзажных стихотворений вообще нет «героев», но там, конечно, также нашло отражение личное восприятие поэта,— и также, по-видимому, сквозь призму того авторского образа, который характерен для тех или иных моментов его творчества. От смешения лирического героя стихотворений с личностью самого поэта предостерегал Брюсов: «Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит «я», критики относят сказанное к самому поэту. Непримиримые противоречия, в какие, с этой точки зрения, впадают поэты, мало смущают критиков. Они стараются объяснить их «случайностями настроений». Но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц... Индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества,в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя выводить прямо из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах» [9].

«Образ автора» обусловливается не только личными наблюдениями и мировоззрением писателя, но и его взглядами на смысл и значение литературного творчества, его отношением к различным средствам художественной выразительности. В «образе автора» сосредоточиваются поиски той отправной «точки ви́дения», которая определяет соотношение и изображаемых явлений, и форм их изображения. В построении этого образа проявляется не только более или менее осознанное стремление писателя к «самовыражению», но и художественное корректирование последнего в соответствии с тем «идейным содержанием», которое определяет общий характер повествования. Тот же творческий отбор материала, который, в конечном счете, приводит к т и п и з а ц и и художественных образов, определяет и построение «образа автора» произведения. «Образ автора» — это не автопортрет, а своеобразное «перевоплощение» писателя.

[9] В. Брюсов. Избранные сочинения в двух томах, т. 2. М., 1955, стр. 543.

Чрезвычайно многообразны и сложны взаимоотношения между «образом автора» и образом «подставного рассказчика», а также персонажем, от имени которого ведется повествование. В том, что структура этих образов может не совпадать, нетрудно убедиться при анализе тех произведений, где «рассказ от первого лица» сочетается с сатирическим изображением самого «рассказывающего». Ярким примером может служить роман Квитки-Основьяненко «Пан Халявский». В этом произведении, в котором дано «проницательное изображение жизни дворянства»[10], рассказчиком является неграмотный и тупой герой романа. Меткое и проницательное воспроизведение жизни мелкопоместного украинского дворянства не может быть отнесено за счет «первого лица» романа — пана Халявского, который, кстати, при «наглядном» методе обучения грамматике, применявшемся наставником панычей Халявских, изображал «среднее лицо»: «Когда доходили до лиц, то он (наставник.— *Д. Ш.*) представлял в лицах: он был я, Петруся был ты, Павлуся он, я же по тупоумию всегда было оно, среднее лицо». В словесной ткани романа все время ощущается «подтекстный» комментарий. Повествование героя ведется таким образом, что сам он как бы не осознает истинного смысла события, который, однако, ясен для читателя. Таким образом, в повествовании чуть заметно, но постоянно сквозят собственно авторские интонации.

Таким совмещением различных стилистических пластов Пушкин в «Капитанской дочке» иронически рисует недалекого Гринева, давая в том же повествовании меткую характеристику эпохи и изображаемых персонажей.

Несовпадение «образа автора» с «первым лицом» (я) повествования иллюстрируется теми произведениями, где повествующий в целом ряде случаев как бы отстраняется, и повествование приобретает «объективный» характер. Так, в событиях романа Р. Вайяна «Beau Masque» непосредственно участвует «автор», но изображение большинства эпизодов дается без его «присутствия», причем осведомленность автора в них никак даже не мотивируется. Ср. аналогичное соотношение в романе Достоевского «Бесы» между наивным хроникером «г-ном Г-вым» и всезнающим автором.

---

[10] Б. С. Мейлах. Русская повесть 20—30-х годов XIX века. В кн.: «Русские повести XIX века 20-х—30-х годов», т. I. М.— Л., 1950, стр. XVIII.

В произведении Диккенса «Лавка древностей» повествование в первых трех главах ведется «от первого лица». В конце III главы рассказчик, после того как он «представил читателю героев», устраняется из повествования, предоставляя им говорить и действовать самим за себя.

Любопытная характеристика соотношения «первого лица» и «автора» содержится во введении «От автора» к рассказу Достоевского «Кроткая»: «Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собою. Вот он и говорит сам с собой, рассказывает дело, *уясняет* себе его... Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемежками, и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим». Таким образом, распределение ролей между «рассказывающим» и «автором» очерчено чрезвычайно резко. На долю «автора» отнесена отделка «записанного стенографом».

Игнорирование «образа автора» приводит к тому, что многие стороны художественной структуры произведения не получают удовлетворительного объяснения. Так, в книге И. И. Виноградова, посвященной соотношению формы и содержания литературного произведения, как «авторские отступления» трактуются те случаи, «когда автор выражает свое отношение к изображаемым явлениям через подбор эпитетов, риторические фигуры, использование иронии и т. д.». «Это,— пишет И. И. Виноградов,— как бы миниатюрные авторские отступления, выраженные одним или несколькими словами. Скажем, когда Гоголь пишет: «Прекрасный человек Иван Иванович», «Очень хороший человек также Иван Никифорович» — иронические эпитеты

«прекрасный» и «очень хороший» выступают здесь именно в этой роли» [11]. Подобное «расширительное» толкование «авторских отступлений» вряд ли оправдано. Некоторые вопросы, связанные с художественной формой литературного произведения, становятся при таком подходе трудноразрешимыми. Так, например, как трактовать оценочные высказывания, включающие в себя элементы несобственно-прямой речи? Как рассматривать оценочные эпитеты, характеризующие непосредственные действия? и т. д. Автор исследования идет еще дальше, заявляя о принципиальном отличии «языка художественного произведения» от «языка авторского отступления», объединяемого им с «языком критической статьи или научного сочинения». И. И. Виноградов не предполагает существования особого рода «образа» в литературном произведении — «образа автора», и поэтому все относящееся к этому последнему оставляет за пределами того, что он называет «языком художественного произведения».

Стилистическая структура «образа автора» не только исторически подвижна, но она и психологически изменчива — в восприятии читателя. Осознание «личности» реального автора, индивидуального характера художественного творчества далеко не сразу и не механически влечет за собой появление индивидуального «образа автора» в художественной литературе.

Индивидуальная структура «образа автора» у писателя обычно не остается неизменной на протяжении всего его творчества. Некоторые ее элементы могут варьироваться от произведения к произведению. Очень существенным для художественного строя произведения является выбор автором той точки или тех точек зрения, с которых он смотрит на изображаемое. Так, например, в тех ранних произведениях Чехова, где повествование ведется «в третьем лице», события описываются чаще всего или в плане «объективно»-авторского изложения (ср., например, в рассказе «Толстый и тонкий», где внешность, чувства, фразы персонажей описываются как бы со стороны — с точки зрения незримо присутствующего наблюдателя: «На вокзале Николаевской железной дороги встретились два приятеля: один толстый, другой тонкий. Толстый только что пообе-

[11] И. И. Виноградов. Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд-во МГУ, 1958, стр. 192.

дал на вокзале, и губы его, подернутые маслом, лоснились, как спелые вишни. Пахло от него хересом и флер-д'оранжем. Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками. Пахло от него ветчиной и кофейной гущей» и т. д.), или же с более или менее устойчивым, но внешним переключением на «точку зрения» кото-либо из персонажей, с воспроизведением его мыслей, ощущений и т. д. (ср., например, рассказ «Детвора» или рассказ «Смерть чиновника»). В дальнейшем творчестве Чехов находит новые, более художественно выразительные приемы выбора и перемещения «точки зрения» на описываемые события. Так, в рассказе «Ионыч» первые главы даны от лица доктора Старцева и отчасти сквозь призму его восприятия, с элементами несобственно-прямой речи («Было ясно: Котик дурачилась. Кому, в самом деле, придёт серьезно в голову назначить свидание ночью, далеко за городом, на кладбище, когда это легко можно устроить на улице, в городском саду? И к лицу ли ему, земскому доктору, умному, солидному человеку, вздыхать, получать записочки, таскаться по кладбищам, делать глупости, над которыми смеются теперь даже гимназисты? К чему поведет этот роман? Что скажут товарищи, когда узнают? Так думал Старцев, бродя в клубе около столов»). В конце рассказа автор как бы отходит от своего героя и рисует его уже «со стороны». Ср.: «Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками, и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные руки, и кричит встречным «Прррава держи!», то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог» и т. д.

В рассказе «Случай из практики» события излагаются под углом зрения доктора Королева («Прислуга называла ее Христиной Дмитриевной, и Королев догадался, что это гувернантка. Вероятно, ей как самой образованной в доме было поручено встретить и принять доктора, потому что она тотчас же, торопясь, стала излагать причины болезни... Из разговора Королев понял, что больна Лиза...» и т. д.). И только в одном месте, где происходит как бы прояснение той психологической «драмы», свидетелем которой явился Королев, на его восприятие вдруг накладывается и затем вытесняет его на мгновение несобственно-прямая речь матери больной: «В это время принесли в спальню лам-

пу. Больная прищурилась на свет и вдруг охватила голову руками и зарыдала. И впечатление существа убогого и некрасивого вдруг исчезло, и Королев уже не замечал ни маленьких глаз, ни грубо развитой нижней части лица; он видел мягкое страдальческое выражение, которое было так разумно и трогательно, и вся она казалась ему стройной, женственной, простой, и хотелось уже успокоить ее не лекарствами, не советом, а простым ласковым словом. Мать обняла ее голову и прижала к себе. Сколько отчаяния, сколько скорби на лице у старухи! Она, мать, вскормила, вырастила дочь, не жалела ничего, всю жизнь отдала на то, чтобы обучать ее французскому языку, танцам, музыке, приглашала для нее десяток учителей, держала гувернантку, и теперь не понимала, откуда эти слезы, зачем столько мук, не понимала и терялась, и у нее было виноватое, тревожное, отчаянное выражение, точно она упустила что-то еще очень важное, чего-то еще не сделала, кого-то еще не пригласила, а кого — неизвестно».

Изменения в структуре «образа автора» можно проследить по изменению характера и значения «авторских отступлений». Так, обобщающие афоризмы, сентенции характерны для ранних рассказов М. Горького (ср. в рассказе «Бывшие люди»: «Бедняки всегда детьми богаты...»; «Дети — живые цветы земли»; «Быть может, порядочный человек культурного класса и выше такого же человека из мужиков, но всегда порочный человек из города неизмеримо гаже, грязнее порочного человека деревни»; «Человек, не чувствуя в себе ничего хорошего, иногда не прочь порисоваться и своим дурным»; «... для большинства людей память о прошлом ослабляет энергию в настоящем и подрывает надежды на будущее»; «Все относительно на этом свете, и нет в нем для человека такого положения, хуже которого не могло бы ничего быть» и т. п.). В более поздних произведениях писателя выражение авторского суждения находит иные, более разнообразные формы.

В аспекте лингвистического изучения «образа автора» в художественном произведении существенное значение приобретает исследование «интонации автора» (в широком понимании). Именно в интонационно-ритмическом рисунке произведения проявляется с наибольшей выразительностью соотносительная значимость отдельных элементов языка писателя. Этот рисунок не является чем-то внешним по отношению к выражаемому содержанию. Интонация

высказывания всегда ощущается как элемент самого содержания и определяется именно им. Интересно в этой связи следующее суждение А. Твардовского: «Я и теперь считаю, вообще говоря, что размер должен рождаться не из некоего бессловесного «гула», о котором говорит, например, В. Маяковский, а из слов, из их осмысленных, присущих живой речи сочетаний. И если эти сочетания находят себе место в рамках любого из так называемых канонических размеров, то они подчиняют его себе, а не наоборот, и уже являют собою не просто ямб такой-то или хорей такой-то (счет ударных и безударных — это же чрезвычайно условная, отвлеченная мера), а нечто совершенно своеобразное, как бы новый размер» [12]. В свою очередь, особый ритмико-интонационный рисунок произведения заставляет нас своеобразно воспринимать стилистическую окраску некоторых отдельных слов (ср. различное экспрессивное звучание прозаизмов, «непоэтической» лексики в произведениях Некрасова, Маяковского и Твардовского). На значение общей интонации, преобладающей в произведении, проливает свет следующая запись Л. Н. Толстого в «Дневнике»: «Много обдумал Х[аджи]-М[урата] и приготовил матерьялы. Все тон не найду» [13]. Поиски каких-то интонаций, своеобразно «отстраняющих» конкретную личность писателя, с ее «муками слова» и рефлексией, и построение не вполне и не во всем совпадающего с ней «образа автора» в значительной степени определяют художественные особенности произведений ряда русских писателей и в первую очередь — произведений Достоевского.

Писатель может по-разному относиться к изображаемым персонажам и их поступкам, он может по-разному и высказывать свое отношение к изображаемому. Самый тон повествования, создаваемый именно речевыми средствами — подбором и расстановкой слов, интонационно-синтаксическим рисунком фразы и т. д., — предопределяется, в конечном счете, тем, какую «роль» избирает себе автор, какой тон он берет для своего повествования, насколько и как он вводит читателя в описываемые события. Эти события могут изображаться как бы под углом зрения одного персонажа, через призму только его вос-

---

[12] А. Т. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин» (ответ читателям). Собрание сочинений в четырех томах, т. 4, Гослитиздат. М., 1960, стр. 424.

[13] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 53, стр. 164.

приятия. Роль автора тогда сводится к тому, чтобы различными штрихами показывать объективность или необъективность этого восприятия, солидаризироваться с ним или вызывать у читателя недоверие к нему и т. д. Но нередко автор постоянно меняет «угол изображения», описывает события то с точки зрения одного, то с точки зрения другого персонажа или же вообще «объективизирует» их, делая самого читателя как бы незримо наблюдающим все происходящее. То, в какой мере читатель «посвящается» в мысли и переживания героев, насколько сам автор представляется осведомленным в том, что происходит с его героями в разные моменты развития сюжета,— определяет общий «тон» произведения, его художественное своеобразие.

А. Н. Толстой говорил в одном из своих выступлений:

«Если вы описываете сцену с двумя людьми, то вы можете смотреть расположение различных предметов то от одного, то от другого, но неминуемо чьими-то глазами вы должны смотреть» [14].

Роль автора в художественном изображении людей и событий сказывается, собственно, даже в том, как он представляет читателю своих героев: он может называть их в авторском повествовании по фамилии, по имени и отчеству, только по имени, по чину и званию и т. д. Эти обозначения могут разнообразно меняться на протяжении повествования. Все это отражает те или иные взаимоотношения, существующие между персонажами, и уже само по себе как-то определяет ту «точку зрения» на них, тот подход к ним, которые устанавливаются для читателя.

Ритмический строй, или «тон», произведения, те общие «интонации», в которых автор ведет повествование, и предопределяют во многом конкретное, индивидуально-художественное звучание различных выразительных средств языка, их художественную функцию в произведении.

---

[14] А. Н. Толстой. Собрание сочинений в десяти томах, т. X. М., 1961, стр. 244.

20 коп.

Издательство
„НАУКА"